3 1761 08713765 9

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/platonunddiearis00fins

Gr
718
Yfin

36

Plato

PLATON

UND DIE

Aristotelische Poetik

Uto 23

VON

August

GEORG FINSLER

181693.
3.7.23.

LEIPZIG
M. SPIRGATIS
1900

Buchdruckerei Stæmpfli & Cie., Bern.

HEINRICH MOTZ

meinem Lehrer und Freunde

Inhalt.

Seite

I. Eine Vorfrage. Wo stand die verlorene Erklärung der Katharsis? 1

II. Die Definition der Tragödie 11

1. Die nachbildende Darstellung *(μίμησις)* und Poetik Kap. 1 11

2. Das Objekt der Darstellung *(πρᾶξις)* . . . 40

3. Der Schmuck der Rede *(ἡδυσμένῳ λόγῳ)* . . 59

4. Die Art und Weise der mimetischen Darstellung *(δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας)* . . . 62

5. Die Wirkung der Tragödie 67

III. Der Stoff der Tragödie 135

IV. Die Probleme (Poetik Kap. 25) 159

V. Begeisterung und Talent 172

VI. Entstehung und Einteilung der Poesie 191

VII. Platon und die Poesie 215

Berichtigungen. Seite 121 l. Rhet. 1390 *a* 29 statt 1389 *b* 29.
Seite 134 l. Lips Der Streit um die Tragödie.

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit ist aus einer Untersuchung über die Katharsis herausgewachsen. Als ich vor zwei Jahren dieser Frage eine erneute Aufmerksamkeit zuwandte, gewann ich die Überzeugung, dass trotz des Vielen, zum Teil Trefflichen, was darüber gesagt worden ist, die eigentliche Meinung des Aristoteles nicht erkannt sei. Ich schlug zunächst den nämlichen Weg ein, den viele vor mir gegangen sind, d. h. ich versuchte durch ein gründliches Studium der aristotelischen Schriften die wahrscheinliche oder notwendige Erklärung des vielbesprochenen Ausdrucks zu gewinnen. Das führte aber nicht zu einer befriedigenden Lösung, sondern diese gelang erst, als ich mich an Platon wendete, in dem schon Belger und besonders Wilamowitz denjenigen erkannt hatten, dem die wesentlichsten Gedanken der Poetik ihren Ursprung verdanken. Ich glaube sagen zu können, dass es mir auf diesem Wege gelungen ist, nachzuweisen, wie Aristoteles zu jenem Terminus gekommen sei und was er darunter verstanden habe. Im Verlaufe der Arbeit wurde mir jedoch klar, dass die Poetik in umfassenderem Masse von Platon abhängig sei, als gewöhnlich angenommen wird, und so erstreckte sich die Untersuchung über das

Verhältnis zu Platon nach und nach auf die ganze Poetik. Dabei war es nicht nur der Vollständigkeit wegen geboten, auch bereits Bekanntes zu wiederholen. Man wird sehen, dass auch hierin noch weiter zu kommen war.

Von den in Betracht kommenden Punkten habe ich die Komödie nicht behandelt. Die kurze Stelle von Kapitel 5 geht auf die Ausführungen des Philebos zurück, und was man von anderen Notizen für aristotelisches Gut zu halten pflegte, ist durch Kaibel an seinen richtigen Ort gerückt worden.

In der Interpretation der Poetik habe ich mich durch Vahlens sichere Führung leiten lassen, dessen Beiträge ein wahrer Monumentalbau sind. Die Abweichungen von seiner Auffassung beruhen fast sämtlich auf dem Nachweis von der Abhängigkeit der Poetik von Platon. Gleich grossen Dank schulde ich den bahnbrechenden Werken von Wilamowitz, die für unsere Erkenntnis der antiken Tragödie wie für das Verständnis der Poetik und Platons von höchster Bedeutung geworden sind.

Auseinandersetzungen mit andern Standpunkten habe ich zu vermeiden gesucht. Ich bin natürlich mit meinen Vorgängern in manchem einzelnen Punkt zusammengetroffen, ohne jedoch ein weiteres Stück des Weges mit ihnen gehen zu können. Das gilt besonders von den Schriften von Eduard Müller, Teichmüller, Spengel, Reinkens, Baumgart, Susemihl, Ueberweg, Döring, Siebeck, Gomperz, Walter und endlich den schönen Abhandlungen von Butcher. Meine Auffassung unterscheidet sich von den meisten der Genannten durch die Stellung,

welche die Poetik nach meinen Ausführungen erhält. Denn wenn das Wesentliche darin als platonisches Gut erkannt ist, so lässt sich von einer Kunstlehre des Aristoteles nicht mehr im Sinne einer durchaus ihm eigentümlichen Theorie sprechen. Seine Poetik ist der Abglanz eines grösseren Gestirns und hat ihre Herrschaft durch die Jahrhunderte nur darum ausüben können, weil ihre systematische Zusammenfassung mehr Eindruck macht als die verstreuten Lichter in den platonischen Dialogen. Es konnte sich für mich nur darum handeln, Zusammenhang und Unterschiede möglichst klar hervorzuheben und die Ursachen der Abweichungen zu ermitteln. Ich hoffe, dadurch zum historischen Verständnis der Poetik beigetragen zu haben, wenn auch der Schätzung des berühmten Buches als der Grundlage aller wissenschaftlichen Poetik notwendig Eintrag geschehen musste.

Während meiner Studien sah ich immer deutlicher ein, dass man Platons Stellung zur Poesie bisher vielfach verkannt hat. Dem «älter gewordenen und mit der Poesie zerfallenen Platon» (Bernays) das zu geben, was ihm gebührt, erschien mir als eine beneidenswerte Aufgabe. So ungenügend die Kraft war, ihr gerecht zu werden, so musste es doch versucht sein Wie wir in ihm seit Ritters Untersuchung (Kommentar zu den Gesetzen S. 230 ff.) den ersten Vorgänger des Kopernikus erkennen dürfen, so leuchtet er selbst als bewegender und belebender Mittelpunkt aller der kleineren Geister, die im Altertum und bis in die neue Zeit hinein über Poesie gesprochen haben. Den nämlichen An-

spruch können nur die erheben, die gleich ihm als Dichter über Dichtkunst reden, Shakespeare und Goethe vor allem. Möchte es mir gelungen sein, seine Bedeutung wenigstens annähernd zu zeichnen.

Die gewonnene Erkenntnis wird nicht nur von wissenschaftlicher, sondern auch von praktischer Bedeutung sein, und zwar für das wichtige Gebiet des Schulunterrichtes. Die ungeheuern Fortschritte, welche die Interpretation des antiken Dramas und das Verständnis dafür in den letzten Jahrzehnten gemacht haben, sind auf dem Gymnasium zwar im griechischen Unterricht verwertet worden, haben aber im deutschen Unterricht noch sehr wenig Beachtung gefunden. Im Besonderen gilt die Hamburger Dramaturgie noch immer als Lehrbuch der Poetik und Aristoteles als deren unantastbares Fundament. Dieser Standpunkt muss aufgegeben werden. Lessing wie Aristoteles werden auch in Zukunft als hervorragende Marksteine historischer Entwicklung, aber nicht mehr als unfehlbare Lehrer gelten können. Man muss wagen, an sie die gleiche Kritik anzulegen, deren sie sich selbst ihren Vorgängern gegenüber bedient haben. Nicht minder müssen die Anschauungen über die attische Tragödie, wie sie sich die moderne Wissenschaft erobert hat, Gemeingut werden. Dafür ist es von höchster Bedeutung, dass in der Auffassung der Schüler Aristoteles nicht mehr im Anfang der wissenschaftlichen Poetik stehe, sondern dass sein Werk als das betrachtet werde, was es ist, der Abschluss einer gewaltigen Gedankenentwicklung, als deren wichtigster Träger Platon anzusehen ist. Auf diese Weise wird es möglich sein, den deutschen

und den griechischen Unterricht auf dem Gymnasium in wichtigen Punkten übereinstimmend zu gestalten. Einem solchen Ziele sollte es dienen, wenn ich die entscheidenden Stellen der platonischen Schriften in deutscher Übersetzung mitteilte. Dagegen setzte ich voraus, dass die Leser meiner Schrift die aristotelische Poetik in der Hand behalten, da es nicht möglich war, diese nach Inhalt und Gedankengang vollständig mitzuteilen.

Während des Druckes ging mir Natorps Aufsatz im dritten Heft des Hermes zu, dessen Berücksichtigung eine gewisse Inkongruenz in Bezug auf das über Phaidros Gesagte zur Folge hatte. In eingeschränktem Sinne ist indessen die Bemerkung auf Seite 15 gleichwohl giltig.

Für gütige Hilfe bei der Korrektur spreche ich meinem Kollegen, Herrn Dr. Meyer, und Herrn Professor Tobler meinen besten Dank aus.

BERN, im September 1900.

I. Eine Vorfrage.

Die Schwierigkeit, den Sinn der aristotelischen Katharsis richtig zu erfassen, rührt in letzter Linie davon her, dass sich Aristoteles über die Bedeutung, die er dem Worte beilegt, selbst nirgends ausführlich ausgesprochen hat. Er hat allerdings die Erklärung versprochen, und zwar in jener Stelle der Politik, wo er sich über die Verwertung der Musik im Leben des Staates verbreitet. Ihr Nutzen, sagt er, sei ein mehrfacher; sie diene zur Erziehung, zur Katharsis und zum würdigen Genuss der Musse. «Die Bezeichnung Katharsis brauche ich jetzt ohne genauere Definition, werde aber in den Ausführungen über Poesie deutlicher darauf zurückkommen[1])». In dem uns erhaltenen Teile der Poetik fehlt jedoch die verheissene Erörterung.

Mit dieser Stelle kombinierte Bernays[2]) eine Mitteilung des Neuplatonikers Proklos[3]), der in seinem Kommentar zum platonischen Staat eine Reihe von Streitfragen bespricht, die sich an Platons Ansichten über die Dichtkunst knüpfen. Proklos wirft die Frage auf, warum Platon die Tragödie und die Komödie

---

[1]) Pol. VIII 1341 *b* 39. *τί δὲ λέγομεν τὴν κάθαρσιν, νῦν μὲν ἁπλῶς, πάλιν δ' ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν σαφέστερον.* *ἁπλῶς* Bonitz Ind. Arist. s. v. a. *ἀορίστως*, dem *ὡρισμένως* entgegengesetzt. [2]) Bernays S. 165 (47). [3]) Procli Diadochi in Platonis rem publicam commentarii ed. Kroll, Bd. I S. 42, die Übersetzung nach Bernays.

aus dem Staate verbannt habe, «obwohl sie doch zur Abfindung[1]) der Affekte dienen, die weder ganz zu beseitigen möglich, noch wiederum völlig zu befriedigen geraten ist, die vielmehr einer rechtzeitigen Anregung bedürfen; und wäre diese bei den Vorträgen jener Dichtungen gewährt, so würde sie uns für die Zukunft vor Belästigung seitens jener Affekte bewahren». Die eingehende Lösung des Problems leitet Proklos mit den Worten ein, es gehe dahin, «dass Platons Verbannung der Tragödie und Komödie aus seinem Staate absurd sei, da man ja durch diese Dichtungen die Affekte massvoll befriedigen und nach gewährter Befriedigung an ihnen kräftige Mittel zu sittlicher Bildung haben kann, nachdem ihr Beschwerliches geheilt worden. Diesen Punkt nun, welcher dem Aristoteles vielen Anlass zu Vorwürfen und den Verfechtern jener Poesien zu Entgegnungen gegen Platon gegeben hat, wollen wir erledigen».

Es kann hier nicht darauf eingetreten werden, ob die Lösung der Streitfrage auf Aristoteles Lehre von der Katharsis zurückgehe; aus der Art, wie die Frage gestellt wird, sieht man nur, dass der Neuplatoniker oder der, dem er folgt, Platon eine Absurdität *(ἀτόπως)* vorwirft. Wenn nämlich dieser[2]) selbst zugebe, dass durch Tragödie und Komödie die Affekte angeregt und befriedigt würden, so müsste er, meint das Problem, diese Anregung als ein Mittel begrüssen, sie massvoll zu befriedigen, nicht aber daraus einen Grund zur Verbannung der Poesie ableiten. Jedenfalls ist massvolle Befriedigung nicht Katharsis, und deshalb konnte sich die erwähnte Stelle des Aristoteles nicht auf das Problem selbst, sondern nur auf das Urteil Platons über die Dichtkunst beziehen.

---

[1]) *ἀφοσίωσις.* [2]) Staat X 606*a*.

Darum ist sie für uns nicht weniger wichtig. Wenn Aristoteles die Poesie gegen Platons Verurteilung in Schutz nahm, so musste er dessen Begründung zu entkräften suchen, und dies geschah dadurch, dass er die Lehre von der Katharsis aufstellte, mag nun das Wort bedeuten, was es will. Mochte er dem Vorgang, den er sich darunter vorstellte, eine ethische oder eine rein ästhetische Wirkung zuschreiben, so erblickte er darin in jedem Fall eine Sache von hervorragender Wichtigkeit, deren ausdrückliche Betonung geeignet schien, die schweren Bedenken Platons zu widerlegen. Es ist darum im höchsten Grade wahrscheinlich, dass die von Proklos erwähnten Angriffe auf Platon durch die Definition und Erläuterung der Katharsis gestützt waren, und ferner dass sie an einem und demselben Orte standen. Denn auch für die Notiz des Proklos können wir die entsprechende Stelle des Aristoteles nicht finden.

Wo stand nun jene Polemik? Bernays dachte an die verlorene Partie der Poetik, und darauf scheint ja auch der Wortlaut der Politik hinzuweisen. Heitz[1]) dagegen spricht sich dahin aus, es sei der verlorene Schluss der Politik gemeint. Vahlen[2]) bestreitet die von Heitz vorgebrachten Gründe und sucht die versprochene Ausführung in einem nicht erhaltenen Schlusskapitel der Poetik, wo über die Tragödie und Komödie gemeinsam gehandelt worden und Platons Stellung zur Poesie insgesamt angegriffen worden wäre. Neuerdings stellt Gercke[3]) die Vermutung auf, die ausführliche Erläuterung über Katharsis sei nur im mündlichen Vortrage gegeben worden.

---

[1]) Heitz Die verlorenen Schriften des Aristoteles Leipzig 1865 S. 87 ff. [2]) Vahlen Wiener Sitzungsberichte Bd. 37 S. 293 ff. [3]) Gercke Artikel Aristoteles bei Pauly-Wissowa Realenc. II. 1. S. 1053.

Dabei könnte man sich ja beruhigen, wenn es nicht gar so merkwürdig wäre, dass gerade so wichtige Punkte von Aristoteles nicht auch schriftlich sollten aufgezeichnet worden sein. Und ist wirklich anzunehmen, dass die Kunde dieser mündlichen Äusserungen bis auf Proklos gekommen wäre? es liesse sich ja denken und stände nicht ohne Beispiel da; aber wenn sich eine andere Erklärung fände, so wäre das doch vorzuziehen.

Stellen wir die Thatsachen fest. Die Politik führt bei der Lehre von der Bedeutung der Musik einen Begriff ein, der, auf die Künste angewandt, materiell und formell durchaus neu ist. Es werden dazu einige Erläuterungen gegeben, die uns zwar den Weg zum Ursprung des Begriffes weisen, ihn aber nicht deutlich genug bestimmen. Zudem trägt die ganze Partie einen noch etwas unbestimmten Charakter. Nicht nur, dass die Definition der Katharsis vorerst nur versprochen wird: die Verallgemeinerung der kathartischen Wirkung auf Mitleid und Furcht wird mit dem Satze gegeben, es werde allen eine Art von Katharsis *(τινα κάθαρσιν)* zu teil.

In der Poetik dagegen schliesst die Definition der Tragödie mit dem einfachen Satz, die letztere bewirke *die* Katharsis der Affekte.

Das sieht doch ganz so aus, als ob irgendwo zwischen diesen beiden Stellen die Erklärung gestanden hätte, so dass Aristoteles in der Poetik als auf etwas Bekanntes hätte hinweisen können. Dazu stimmt die ganz selbstverständlich erscheinende Einführung von Mitleid und Furcht, nicht minder auch die beständige Hinweisung auf die der Tragödie eigentümliche Lust, über deren Verhältnis zur Katharsis auch nicht ein einziges Wort gesagt ist. Die Flut der Schriften über diese Dinge lehrt, dass uns da wirkliche Rätsel auf-

gegeben sind, nicht ganz unlösbare zwar, aber immerhin schwere. Die Auskunft der Früheren, dass unsere Poetik ein Excerpt aus dem wirklichen Original sei, ist seit ihrer klassischen Interpretation durch Vahlen hinfällig. Dass die wichtige Sache in den der tragischen Definition folgenden Notizen ihren Platz gefunden hätte, ist wenig wahrscheinlich, da denn doch der Ausfall einer sehr bedeutenden Partie angenommen werden müsste. Wenn die Katharsis wirklich in der Poetik erklärt war, so bleibt in der That nichts übrig, als anzunehmen, es sei das am Ende des ganzen Buches geschehen. Aber ist es denn glaublich, dass Aristoteles einen Terminus, dessen genauere Erläuterung er in der Politik als notwendig bezeichnete und zu geben versprach, erst am Ende eines späteren Buches definiert hätte, in welchem er beständig mit diesem Begriff und allem, was dazu gehört, operiert hatte? Darf man annehmen, auch die Stelle der Definition sei noch ohne genauere Begriffsbestimmung (ἁπλῶς) gesagt, und der Schriftsteller habe auch hier noch auf die Erklärung, was er eigentlich mit Katharsis meine, warten lassen? Das ist doch ein Gedanke, den man nach reiflicher Erwägung ablehnen muss.

Dazu gesellt sich die weitere Frage, ob die Auseinandersetzung mit Platons Verbannungsurteil gegen die Poesie überhaupt in der Poetik habe stehen können. Nicht als ob die Poetik der Beziehungen auf Platon entbehrte; denn dass dessen Name nicht genannt ist, kann reiner Zufall sein. Es ist ja im Gegenteil vielmehr die Poetik mit den Gedanken Platons ganz durchtränkt, in ihren Ausführungen durch jene fast völlig beherrscht. Auch das lässt sich nicht leugnen, dass ethische Momente in der Poetik eine bedeutende Rolle spielen, wie ich später darthun werde. Aber es sind doch zwei bedeutsame Punkte, die es höchst unwahrscheinlich

machen, dass die von Proklos gemeldete Polemik dort gestanden habe. Einmal passt der Gegenstand nicht hinein. Das Verhältnis der Poesie zur Erziehung und überhaupt zum Leben der Menschen im Staat ist in der Poetik sonst nirgends berührt; Aristoteles löst im Gegenteil aus den Ausführungen Platons alles das aus, was er als des Meisters Meinungen über Poesie ansieht, ohne in den Fehler vieler Neueren zu verfallen, die glauben, Platon habe die Dichtkunst nur von den ihr fremden Gesichtspunkten der Ethik und Politik aus zu betrachten vermocht. Wenn diese Gebiete in der Poetik dennoch berührt werden, so wird sich die Erklärung dafür schon finden; aber es ist nicht abzusehen, warum Aristoteles sein Programm nicht eingehalten haben sollte, zu reden «von der Dichtkunst selbst sowohl als ihren Arten, über das jeder einzelnen eigentümliche Wesen, wie man die Stoffe komponieren müsse, wenn die Dichtung gelingen solle, sodann aus wie vielen und welcher Art von Teilen sie bestehe, gleicherweise auch über alles andere, was zu derselben Disciplin gehört».

Sodann aber würde ein Angriff auf Platons Staat einen Wechsel im Ton der Poetik bedeuten, der nicht für wahrscheinlich zu halten ist. Wir sehen eine Fülle von Stellen, wo Aristoteles die Ansichten Platons weiter führt oder modifiziert, aber nirgends geschieht das in dem scharfen Ton, den wir ihn in der Metaphysik, Physik, Politik, oft ungerecht genug anschlagen sehen.

Dagegen würde eine schroffe Polemik über die Stellung der Poesie im Staate der Sache wie der Form nach trefflich in die Politik passen. Mehr noch, beim Lesen des achten Buches erwarten und vermissen wir sie geradezu. Die Lehre von der Erziehung, die hier behandelt wird, lehnt sich im ganzen wie im einzelnen an Platon an, und zwar vorwiegend an den Staat,

gelegentlich und in nicht unwesentlichen Punkten auch an die Gesetze. Im Staat hatte Platon die Erziehungslehre mit der Frage nach dem pädagogischen Wert der Poesie begonnen, war dann zur Musik im eigentlichen Sinn, der Bedeutung von Harmonie und Rhythmos übergegangen und hatte mit der Gymnastik geschlossen. Aristoteles schlägt den umgekehrten Weg ein. Mit ausdrücklicher Begründung stellt er die leibliche Erziehung voran und lässt dieser die Untersuchung über die Musik folgen, nicht ohne dass sofort ein prinzipieller Unterschied hervorträte. Während der platonische Staat das für die Erziehung Unvorteilhafte überhaupt verbannt, trennt Aristoteles die pädagogische Frage von derjenigen nach dem Einfluss der Musik auf die Erwachsenen; und während er im ersteren Punkte sogar noch strenger ist als Platon, indem er auch die von diesem geduldete phrygische Tonart verpönt[1]), findet er Mittel und Wege, die aus der Erziehung verwiesenen Harmonien für die Bürger als nützlich und heilsam zu erweisen. Damit bricht das achte Buch ab; es fehlt sowohl die Erörterung über die Rhythmen als namentlich die über die Poesie. Dass sie beabsichtigt war, lehrt die einleitende Übersicht über das Wesen der Bildung, die doch für die Poesie noch in ganz anderem Masse zutrifft als für Harmonie und Rhythmos; dass sie aber auch wirklich vorhanden gewesen ist, scheint mir Proklos unwiderleglich zu bezeugen. Der Gang, den sie genommen haben muss, ist aus dem Abschnitt über Musik unschwer zu erkennen; in der Frage des der Jugend zu Bietenden nicht weniger streng als Platon, erkannte Aristoteles in der Poesie auf der einen Seite das Mittel zur Katharsis, auf der andern

---

[1]) Pol. VIII 1342*a* 33.

zu würdiger Ausfüllung der Musse; die erstere Aufgabe hat er, wie die Poetik lehrt, jedenfalls der Tragödie und dem Epos zugewiesen; ob die letztere der Komödie oder noch andern Dichtungsgattungen, darüber dürfte wohl nicht einmal eine Vermutung gestattet sein.

Wenn dem so ist, so bekommt das Versprechen, auf die Katharsis deutlicher zurückkommen zu wollen, einen sehr guten Sinn. Es ist nicht ein Hinweis auf ein später einmal zu schreibendes Buch, sondern auf den Schlussteil der eben begonnenen Ausführungen. Die Worte *ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς* heissen dann: in dem Abschnitt, wo über die Bedeutung der Poesie für den Staat gehandelt werden wird, gerade so wie es vorher heisst: «über die Musik (d. h. eben über ihre Bedeutung für Erziehung und öffentliches Leben) haben wir schon vorher einige Schwierigkeiten erledigt[1])». Dann bedeutet auch: «wir wollen darauf zurückkommen» *(πάλιν ἐροῦμεν)* nicht: «später einmal», sondern «weiter unten», ähnlich wie an einer andern Stelle desselben Buches[2]).

Verweisungen auf andere Stellen finden sich innerhalb einer und derselben Schrift bei Aristoteles auch sonst, so z. B. mehrmals in der Rhetorik[3]). Dagegen ist mir nur ein einziger Fall bekannt, dass Aristoteles auf ein später zu schreibendes Buch verwiesen hätte,

---

[1]) Pol. VIII 1339*a* 11 *περὶ δὲ μουσικῆς ἔνια διηπορήκαμεν τῷ λόγῳ καὶ πρότερον.* [2]) Pol. VIII 1337*b* 32 *ἵνα καὶ πάλιν εἴπωμεν περὶ αὐτῆς.* [3]) Rhet. I 1369*b* 14 *δῆλον ἔσται ἐν τοῖς περὶ τῶν παθῶν* bezogen auf das zweite Buch. I 1369*b* 30 *ἐν τοῖς συμβουλευτικοῖς εἴρηται πρότερον*, ebenso II 1391*b* 22. 1393*a* 11. I 1373*b* 36 *περὶ μὲν οὖν θυμοῦ ῥηθήσεται ἐν τοῖς περὶ τὰ πάθη.* II 1378*a* 20 *περὶ εὐνοίας καὶ φιλίας ἐν τοῖς περὶ τὰ πάθη λεκτέον.* *a* 17 *ἐκ τῶν περὶ τὰς ἀρετὰς διῃρημένων ληπτέον.*

und dieser ist sehr zweifelhaft. In der Poetik[1]) heisst es: «die Bemerkungen über den Gedankeninhalt *(διάνοια)* sollen in der Rhetorik stehen *(κείσθω)*». Nach aristotelischem Sprachgebrauch kann aber dieses perfektische Wort kaum etwas anderes bedeuten, als dass wenigstens die Partie der Rhetorik, wo über diese Materie gehandelt ist, bereits geschrieben war, als Aristoteles die betreffende Stelle der Poetik schrieb, wie es denn überhaupt den Eindruck macht, als ob Rhetorik und Poetik gleichzeitig nebeneinander verfasst worden seien.

Wilamowitz hat nachgewiesen, dass die überlieferte Anordnung der Politik wirklich auf Aristoteles zurückgeht und eine Umstellung der Bücher nicht gerechtfertigt ist[2]). Wenn somit das achte Buch das letzte war, so lässt sich das Fehlen des Abschnitts über Rhythmos und Poesie durch die Annahme des Verlustes einiger Blätter sehr leicht erklären. Für unsere Auffassung der Poetik aber ist es nicht unwichtig, mit ziemlicher Sicherheit annehmen zu können, dass vor deren Abfassung die ethischen und pädagogischen Fragen, soweit sie die Dichtkunst betreffen, erledigt waren und auch der Sinn, den Aristoteles dem Worte Katharsis beilegte, für seinen Kreis bereits feststand.

Im folgenden gehe ich zu der Frage nach den Beziehungen der aristotelischen Poetik zu Platon über. Sie wird von mir nicht zum erstenmal behandelt; Belger hat eine treffliche Dissertation darüber verfasst[3]), Wilamowitz mehrfach entscheidende

---

[1]) Poet 19. 1456*a* 34 *τὰ μὲν οὖν περὶ τὴν διάνοιαν ἐν τοῖς περὶ ῥητορικῆς κείσθω.* [2]) Wilamowitz Aristoteles und Athen I S. 355 ff. [3]) Belger de Aristotele etiam in arte poetica componenda Platonis discipulo Berlin 1872.

Punkte erledigt[1]), und zuletzt, so viel mir bekannt ist, hat Walter[2]) die Bedeutung Platons für die Ästhetik ins rechte Licht zu stellen versucht und mehreres, was Aristoteles sagt, auf seinen Meister zurückgeführt. Wenn ich die Sache neuerdings in Angriff nehme, so hoffe ich immerhin, einiges Neue dazu beizutragen.

Wir besitzen in Vahlens Beiträgen zur aristotelischen Poetik[3]) und seinem Kommentar[4]) Erklärungen von unvergänglichem Wert. Von den ersteren ist nur zu wünschen, dass sie bald in einem Neudruck weiten Kreisen zugänglich gemacht würden. Gedankengang und Zusammenhang des Buches liegen offen vor unsern Augen, und die fernere Untersuchung kann vielleicht noch das eine oder andere hinzufügen, aber wesentlich Neues wird sie kaum mehr bringen. Vahlen hat, für seinen Zweck mit vollem Recht, Aristoteles aus sich selbst erklärt und nur gelegentlich auf Platon hingewiesen; und wiederum mit Recht lehnt er es an einer Stelle ausdrücklich ab, den aristotelischen Text durch Hinweisung auf Platon interpretieren zu lassen[5]). Diese Stellung muss man auch einnehmen, wenn man das Verhältnis der beiden Fürsten der Philosophie untersucht. Das Interesse richtet sich dabei natürlich in erster Linie auf das, was Aristoteles dem Platon verdankt; aber nicht minder notwendig ist die

---

[1]) Wilamowitz Euripides Herakles, 1. Aufl. I S. 107 ff.; Aristoteles und Athen I S. 321 ff. [2]) Walter Geschichte der Ästhetik im Altertum Leipzig 1893. [3]) Sitzungsberichte der Wiener Akademie, Bd. 50, S. 265 ff.; 52, S. 89 ff.; 56, S. 213 ff., 351 ff. [4]) Ar. de arte poetica liber, 3. Aufl., Leipzig 1885. [5]) Komm. zu Poet. 1448 *a* 24 in duas enim partes haec primum tribui, quarum altera rursus bipartita est, certum puto nec aliis rationibus quas contra attulerunt moveor nec Platonis exemplo, cuius vis nulla est in Aristotelem.

Untersuchung darüber, was er aus Platons Anregungen gemacht habe. Erst dann wird man es unternehmen dürfen, nach Zweck und Bedeutung der Poetik zu fragen. Durch die Vergleichung wird sich aber auch über Platons Stellung zur Poesie mehr Klarheit verbreiten.

Ich beginne mit dem Kernpunkt des grössten Teils der Poetik, der Definition der Tragödie, die Aristoteles selbst als die Summe der vorhergehenden Erörterungen bezeichnet, und an die sich so mancherlei Bemerkungen und Ausführungen anschliessen.

II. Die Definition der Tragödie.

1. Die nachbildende Darstellung und Poetik Kap. 1.

1. Die Tragödie ist nachbildende Darstellung *(μίμησις)* wie die ganze Poesie, ja die Kunst überhaupt. Das erste Wort der Definition weist auf den Anfang der Poetik zurück.

Dass Aristoteles diese Bestimmung des Wesens der Poesie von Platon überkommen hat, ist längst bekannt und bedarf weiter keines Beweises. Weniger leicht ist die Frage zu beantworten, ob und inwiefern der Gedanke Platon angehöre. Vahlen ist geneigt zu glauben, der Begriff stamme aus dem «allgemeinen hellenischen Bewusstsein, dem jegliche Art künstlerischer Hervorbringung als die Thätigkeit gilt, das innerlich Geschaute äusserlich in einem Abbild zur Darstellung zu bringen»[1]), und schon Eduard Müller meinte, nachahmend seien wohl die schönen Künste

[1]) Sitzungsberichte der Berliner Akademie 1897 S. 626.

auch schon vor Platon genannt worden[1]). Es ist mir aber nicht gelungen, in der Litteratur vor ihm eine Stelle zu finden, die eine solche Annahme rechtfertigte; denn die späteren Schriftsteller beweisen natürlich samt und sonders nichts, weil sie durch platonische und aristotelische Theorien beeinflusst sind. Wohl erzählt Pindar, Athene habe die Flöte erfunden, um den Klagelaut der Gorgo nachzuahmen[2]); aber das gehört doch nicht in die Geschichte der ästhetischen Begriffe.

Hier ist die Stelle Xenophons über die Gespräche des Sokrates mit den Künstlern von Wichtigkeit[3]). Sokrates tritt bei dem Maler Parrhasios ein und beginnt mit den Worten: «Nicht wahr, die Malerei ist eine Abbildung dessen, was man sieht?» (*ἀπεικασία τῶν ὁρωμένων*). Der Ausgangspunkt des Gesprächs ist, wie gewöhnlich, ein von niemand bezweifelter Satz; wir haben also eine allgemein anerkannte populäre Auffassung vor uns. Dass aber diese bei Xenophon noch weit davon entfernt ist, eine wissenschaftliche Theorie zu sein, lehrt die bunte Mannigfaltigkeit des Ausdruckes für das Nachbilden[4]). Nun hat Platon nicht nur sehr oft von der malerischen Nachbildung gesprochen[5]) und die bei Xenophon hübsch geschilderte Idealmalerei ausdrücklich gebilligt[6]), sondern das Beispiel der Malerei dient ihm auch dazu, seine Meinung über die

---

[1]) Müller Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten Breslau 1834 I S. 28. [2]) Pind. Pyth. XII 20. [3]) Xenophon Apomnem. III 10. [4]) *εἰκασία, ἀπεικάζοντες ἐκμιεῖσθε, ἀφομοιοῦντες, ἀπομιμεῖσθε, μιμητόν.* Das vorwiegende Wort ist *ἀπεικάζειν.* [5]) Kratyl. 424 *d* *ἀφομοιοῦν.* 430 *b* *τὰ ζωγραφήματα μιμήματα πραγμάτων τινῶν.* 434 *a* *ἃ μιμεῖται ἡ γραφική.* Theait. 145 *a.* Soph. 266 *d.* Prot. 312 *c.* Kritias 107 *b.* Staat II 377 *d.* X 596 *c.* [6]) Staat V 472 *d*, vgl. Arist. Pol. III 1281 *b* 10.

poetische Nachbildung zu veranschaulichen[1]), auch da, wo es sich im übrigen nicht um Malerei handelt[2]). Besonders ist dies im Anfang des zehnten Buches des Staates der Fall, wo die Minderwertigkeit der malerischen Mimesis nur nachgewiesen wird, um die der poetischen desto wirksamer darzuthun.

Platon geht somit von etwas Bekanntem, allgemein Anerkanntem aus, um von da weiter zu gelangen, und dieses Weitere ist nichts Geringeres als die Unterordnung der gesamten Kunst unter einen einzigen Begriff, eben den der nachbildenden Darstellung. Dass er dabei nicht auf ein «ut pictura poesis» kommt, sondern die Grenzen der Malerei und Dichtkunst sehr genau kennt, lernen wir aus dem einzigen Worte, die nachbildende Poesie ahme handelnde Menschen nach. An dieser Stelle hat er die Poesie ausdrücklich der Malerei entgegengesetzt[3]).

Platon hat jedoch nie bezweifelt, dass die Kunst auch ein Hervorbringen sei; die Poesie trägt ja ihren Namen geradezu von der schöpferischen Thätigkeit, von der sie ein Teil ist[4]). «Es ist jede Thätigkeit, die ein Ding veranlasst, aus dem Nichtseienden in das Seiende überzugehen, eine schaffende *(ποίησις)*; aber die, welche andere solche Thätigkeiten ausüben, heissen doch nicht Poeten, sondern das von der gesamten schaffenden Thätigkeit gesonderte Stück, das die Musik und die gebundene Rede umfasst, trägt den Namen des Ganzen.» Diese schaffende Thätigkeit ist aber nicht frei, sondern in irgend welcher Weise an Vorbilder gebunden, eben an die Handlungen, die sie zur Darstellung bringen will, ganz wie die Malerei an Form und Farbe ihrer Vorwürfe.

---

[1]) Kratyl. 423 *d*. Staatsmann 306 *d*. Euthyphr. 6 *c*. [2]) Staat III 401 *a*, *b*. VI 493 *d*. Ges. II 669 *a*. [3]) Staat X 603 *c*. [4]) Symp. 205 *b*. Arist. Eth. VI 1140 *a* 5.

Es war ein grosser und folgenschwerer Wurf, den Platon that, und man wird mit der Annahme kaum fehl gehen, dass seine durch die Ideenlehre bestimmte geistige Richtung ihren Teil an der Entdeckung gehabt hat. Wie die sinnliche Welt Nachahmung des ewigen Urbilds ist[1]); wie die Sprache durch das Wort das, was sie bezeichnen will, nachbildet[2]); wie die unwahre Rede ein Abbild der in der Seele ruhenden Unwahrheit der Gedanken[3]), die vorhandenen Staatsformen Nachahmungen der richtigen sind[4]), so sind die Schöpfungen der Kunst Abbilder dessen, was sie vorführen wollen. Es kann hier nur angedeutet werden, dass das Wort Nachahmung bei Platon überhaupt eine sehr weite Verwendung gefunden hat.

Schon von Mehreren ist darauf hingewiesen worden, dass der Gebrauch des Wortes, soweit er sich auf die Poesie beziehe, bei Platon schwankend sei. Das ist richtig, aber nicht in dem Sinne, dass Platon nicht recht gewusst hätte, was er wollte. Vor allen Dingen ist dabei wie in noch vielen Punkten eines unverrückbar festzuhalten. In den Schriften aller grossen Denker und Dichter finden sich unleugbare Widersprüche und Unebenheiten; alle Versuche, solche wegzuinterpretieren oder unter irgend welchem höhern Gesichtspunkte zu vereinigen, machen die Sache gewöhnlich verschwommen und liefern ein völlig falsches Bild. Der Widerspruch hat auf der Welt sein Recht so gut wie die Harmonie; es kann sich für den, der lernen will, nicht in erster Linie darum handeln, ihn aufzuheben, sondern zu begreifen. Nur wo er scheinbar ist, rechtfertigt sich die Lösung. Widerspruch entsteht entweder durch ein noch nicht

---

[1]) Tim. 39 *e*, 50 *c*. [2]) Kratyl. 423. [3]) Staat II 382 *b*. [4]) Staatsmann 297 *c*. 306 *b*, *c*.

vollständig abgeschlossenes Ringen mit dem Stoff, oder, besonders bei leidenschaftlichen Naturen, denen eine lange Zeit des Wirkens vergönnt ist, infolge innerer Entwicklung. Auch der Fall ist möglich, dass die Stimmung des Augenblicks für den Moment ein ganzes Gebäude über den Haufen wirft und in ihrer elementaren Wirkung dem unlösbare Rätsel aufgibt, der von einem Grossen im Reiche der Geister eine leicht fassliche, nach Kapiteln und Paragraphen säuberlich abgeteilte Unterweisung erwartet hat. Alle diese Möglichkeiten treffen für Platon zu; mit ihnen hat fortwährend auch zu rechnen, wer sich von dessen Stellung zur Poesie ein Bild schaffen will.

Wenn nun auch der Phaidros unter den Schriften Platons nicht die erste sein soll, der Heroldsruf der neuen Zeit in Platons Sinne ist er doch. Keines seiner früheren Werke fasst mit so warmer Liebe, mit so mächtiger Begeisterung alles auf der Welt zusammen, was zu denken und zu erstreben, zu thun und abzuthun frommt. Der Mann, der es mit Werther verglich[1]), hat das richtige Wort gefunden; es strömt den Duft ewiger Jugend aus und steht deshalb für unser Gefühl im Anfang von Platons Wirksamkeit, sei es auch so wenig die Erstlingsschrift seines Verfassers als der Werther.

Im Phaidros finden wir den Dichter als Vertreter aller derjenigen, die sich mit Nachbildung *(μίμησις)* beschäftigen[2]). An dieser Stelle interessiert uns zunächst nur die Thatsache, dass unter den Arten der Poesie kein Unterschied gemacht wird, wie überhaupt im Phaidros nirgends. Um so wichtiger ist die Stelle

---

[1]) Wilamowitz Kydathen S. 221. [2]) Phaidr. 248*e* *ποιητικὸς ἢ τῶν περὶ μίμησίν τις ἄλλος.* Der *μουσικός* im Anfang des Satzes ist der Anhänger der höchsten *μουσική*, nämlich der Philosophie.

für uns; denn wir sehen in dieser ersten Anführung der Poesie deren neue Begriffsbestimmung ganz rund und deutlich vor uns stehen.

Nicht anders ist es zuerst im Staat. Die erste Gründung des neuen Staates, wie sie Sokrates mit Glaukon und Adeimantos bespricht, geht lediglich von den gewöhnlichen menschlichen Bedürfnissen aus und führt konsequenterweise zu einem staatlichen Gebilde, das von der ursprünglichen gesunden Art abweicht; die Stadt füllt sich mit einer Menge von Leuten, die nicht mehr um des Notwendigen willen da sind, erstens die Jäger, dann «die Nachbildner *(μιμηταί)*, von denen viele durch Farben und Figuren nachbilden, viele auch durch die musische Kunst, Dichter sowohl als ihre Diener, Rhapsoden, Schauspieler, Chortänzer, Unternehmer und dann Handwerker für alle Art von Gerätschaften, besonders auch für weiblichen Putz[1]).» Aus den Dienern der Dichter kann man erkennen, dass jedenfalls das Epos, das Drama und der Dithyrambos zur nachbildenden Kunst gerechnet werden, so wie aus dem umfassenden Obertitel der musischen Kunst geschlossen werden muss, dass auch die Musik dazu gehört. Das ist für Platon auch ganz begreiflich; denn ihm sind Poesie und Musik im engeren Sinne fast unzertrennliche Begriffe, wie das überall, besonders stark in den Gesetzen hervortritt.

Der neue, an Üppigkeit krankende Staat wird durch die Lehre von der Erziehung der Wächter gereinigt. Die Erziehung zerfällt in die musische und die gymnastische, und bei der ersteren drängt sich die Frage auf, welche Poesien, Harmonien und Rhythmen dem zur Regierung berufenen Knaben dienlich seien, und welche ferngehalten werden müssen. Trotz des fast ausschliesslich polemischen Charakters der ganzen Un-

---

[1]) Staat II 373*b*.

tersuchung sehen wir im Anfang die Poesie noch ganz einheitlich als Nachbildung behandelt. Die Dichter als Bildner von Märchen, Fabeln, Sagen, Mythen sollen von Göttern und Heroen richtige Abbilder liefern, nicht wie ein Maler, dessen Werk dem gar nicht gleicht, von dem er doch ein ähnliches Abbild malen wollte [1]). Was hier «abbildend darstellen» *(εἰκάζειν)* heisst, das wird bald nachher als Nachahmung *(μιμήσασθαι)* bezeichnet [2]). Für das Folgende ist bemerkenswert, dass die bisher aufgeführten Beispiele fast ausschliesslich dem Epos entnommen sind, Homer also eben so gut ein Nachbildner ist als Aischylos.

Darum sind wir erstaunt, im folgenden [3]) das Wort Mimesis plötzlich in beschränkterer Bedeutung zu finden. Es handelt sich um die verschiedenen Arten der poetischen Darstellung, und im Eingang wird erklärt, alles was von Mythenerzählern oder Dichtern gesagt werde, sei eine darstellende Mitteilung *(διήγησις)* vergangener, gegenwärtiger oder zukünftiger Dinge. Diese könne durch einfache Mitteilung oder Erzählung *(ἁπλῇ διηγήσει)* oder durch Nachahmung oder durch beides zusammen geschehen. Der Dichter tritt entweder selbst auf und erzählt, oder er lässt seine Personen sprechen, oder beides wechselt miteinander ab. Im zweiten Falle macht sich der Dichter in Stimme oder Haltung seinen Personen gleich, und das heisst hier in besonderem Sinne Nachahmung. Es ist also nach dem Sprachgebrauch dieser Partie als Nachahmung zu bezeichnen, wenn Homer im Beginn der Ilias den Chryses in wörtlich angeführter Rede

---

[1]) Staat II 377*e* *ὅταν εἰκάζῃ τις κακῶς τῷ λόγῳ περὶ θεῶν τε καὶ ἡρώων οἷοί εἰσιν, ὥσπερ γραφεὺς μηδὲν ἐοικότα γράφων οἷς ἂν ὅμοια βουληθῇ γράψαι.* [2]) III 388*c*. [3]) von III 392*d* an.

sprechen lässt. Einfache Erzählung hätten wir dann, wenn Homer die Rede des Chryses und die Antwort Agamemnons indirekt wiedergäbe. Poesien, in denen nur der Dichter spricht, sind z. B. die Dithyramben, rein mimetisch Tragödie und Komödie; eine gemischte Gattung stellt das Epos dar.

Es leuchtet ein, dass unter Nachahmung hier etwas anderes verstanden ist als vorher, nämlich das Annehmen einer Maske durch den Dichter, wenn ich mich so ausdrücken darf. Dem augenblicklichen Zweck Platons dient allerdings die Einengung des Begriffes vorzüglich. Die Jugend, meint er, darf keine dramatischen Stücke auswendig lernen oder zu deren Deklamation angehalten werden; denn wer das thut, versetzt sich für den Moment ganz in den Charakter der Rolle, die er spielt, und das ist für das jugendliche Gemüt von bedeutendem Einfluss. Da nämlich in Drama und Epos allerlei Charaktere vorkommen, so hinterlässt jede derartige Übung ihre Spur in der kindlichen Seele, und diese wird dadurch gehindert, ausschliesslich die ihr erforderlichen Tugenden der Mannhaftigkeit, Mässigung, Frömmigkeit, edeln Gesinnung zu pflegen. Es sollen also die Kinder nicht an die Nachahmung aller möglichen Charaktere gewöhnt werden; ist doch die Fähigkeit, alles nachzuahmen, ohne weiteres ein Zeichen gemeiner Gesinnung[1]).

Wir könnten darnach annehmen, der augenblickliche Vorteil, den die Einschränkung des Begriffes bot, hätte Platon veranlasst, sie vorzunehmen. Es war aber doch wohl noch etwas anderes, nämlich die Schwierigkeit, diese enger begrenzte oder, wenn man will, eigentliche Nachahmung durch ein anderes Wort zu bezeichnen. Für die letztere entsprach der Ausdruck

---

[1]) Staat III 395 *c*. 397 *a*.

dem allgemeinen Sprachgebrauch weit mehr als für die neue; und Platon hatte ja in Sicilien eine Dichtungsgattung kennen gelernt, die sich geradezu Mimos nannte und in der Vorführung von allerlei Typen aus dem Leben bestand. Dass an der Unebenheit der Ausdrucksweise die Not der Terminologie ganz wesentlichen Anteil gehabt haben muss, können wir am Verlauf der übrigen Untersuchung in diesem Abschnitt sehen. Die engere Begrenzung ist durchaus nicht festgehalten, sondern wird fortwährend durch die weitere Bedeutung gekreuzt.

Zunächst heisst es, das Hauptobjekt des Darstellers sei der massvolle Mann, den auch wiederum ein ihm gleich gearteter zur Darstellung bringen müsse. Dieser dürfe aber gelegentlich wohl auch ohne Scheu die eigentliche Nachahmung *(ἡ τοιαύτη μίμησις)* verwenden, besonders wenn er den Guten in sicherem und besonnenem Handeln nachahme [1]); es würde somit auch diese Mimesis bis zu einem gewissen Grade zuzulassen sein [2]). Derjenige Dichter aber ist vor allem aufzunehmen, der in unvermischter Darstellung, also in blosser Erzählung, den Ehrenwerten nachahmt [3]); das letztere Wort steht wieder in allgemeiner Bedeutung, ebenso wenn es gleich nachher heisst, für den neuen Staat ziehe man, des allgemeinen Nutzens wegen, den anmutigen Dichter dem herberen vor, der die Ausdrucksweise des Ehrenwerten nachzuahmen wisse [4]). Im weiteren Sinne braucht Platon den Ausdruck auch bei der Erörterung über Harmonien und Rhythmen. «Die dorische Tonart ahmt Töne und Masse dessen gebührend nach, der in kriegerischer Thätigkeit und überhaupt wo es sich

---

[1]) Staat III 396 *c*. [2]) 396 *e*. [3]) 397 *d τὸν τοῦ ἐπιεικοῦς μιμητὴν ἄκρατον*. [4]) 398 *b*.

um gewaltsame That handelt, tapfer ist, und der sich, auch wenn er Missgeschick hat, sei es, dass er verwundet wird, in den Tod geht oder in ein anderes Unglück stürzt, in allen diesen Dingen wohlgerüstet und kraftvoll gegen das Geschick wehrt[1]. Die dorische und phrygische Tonart, welche die Laute der Massvollen und Tapfern in Glück und Unglück am schönsten nachahmen, lassen wir im Staate bestehen[2], dagegen schliessen wir die Flöte aus, weil jede schädliche Mannigfaltigkeit in Harmonien eine Nachahmung der Flöte ist[3]. Ebenso sind die Rhythmen Abbilder *(μιμήματα)* der verschiedenen Arten des Lebens, und die wohlgeordneten unter ihnen sind dem massvollen und edeln Charakter verwandt und seine Abbilder[4].

Die Folgerung ist die, der Dichter habe, wenn er seine Kunst im Staate ausüben wolle, seinen Gedichten das Bild *(εἰκών)* des edeln Charakters einzupflanzen. Aus alle dem geht doch klar hervor, dass Platon in diesem Abschnitt die Definition der gesamten Poesie als Nachbildung nicht aufgegeben hat, wenn er auch vorübergehend dem Ausdruck eine engere Bedeutung beizulegen für gut fand oder sich genötigt sah.

Im zehnten Buche kommt er nochmals auf die Poesie zurück und erweitert die Gründe, die ihn bestimmen, sie aus dem Staate auszuschliessen. Zugleich erscheint aber auch sein Standpunkt etwas verändert. Wenn er sagt, er nehme sie durchaus nicht auf, soweit sie nachahmend sei[5], so geht er weiter als im dritten Buch, denn dort wurde die Nachahmung unter freilich strengen Bedingungen zugelassen. Das ist aber nicht das Einzige. Was überhaupt im Staate

---

[1] Staat III 399 *a*. [2] 399 *c*. [3] 399 *d*. [4] 400 *a*. [5] Staat X 595 *a*.

noch Aufnahme findet, sind Hymnen auf die Götter und Loblieder auf edle Menschen[1]). Ausdrücklich wird Homer mit den Dramatikern zu den nachahmenden Dichtern gerechnet und mit ihnen verworfen. Die Stimmung dieses Buches ist energischer und streitbarer als die frühere; den Grund davon werden wir später anzugeben suchen. Die Nachahmung wird ausgeschlossen, nicht allein aus den früher gegebenen Gründen, sondern namentlich auch darum, weil sie minderwertig ist. Denn erstens sind ihre Werke am weitesten von der Wahrheit entfernt[2]), zweitens verstehen die, welche sie üben, nichts von dem, was sie nachahmen[3]), und endlich hätschelt sie die schlechten und verderblichen Triebe in unserer Seele, weil nämlich die Dichter dem Publikum zuliebe nicht den verständigen und ruhigen Charakter nachahmen[4]).

Schälen wir aus der Polemik die Ansichten Platons über den uns interessierenden Punkt heraus, so sehen wir, dass im zehnten Buch wieder fast die gesamte Poesie als Nachahmung bezeichnet wird; ausgenommen sind nur Hymnen auf Götter und Preislieder auf edle Bürger. Das kann wohl kaum den Sinn haben, dass Platon die lyrische Poesie von der Definition habe ausnehmen wollen, denn was er da anführt, ist nur ein geringer Teil der lyrischen Poesie, und Preislieder geben doch das richtige Bild von Göttern und Edeln, wie sie sind. Vielmehr ist ihm bei seinen Ausführungen das Wort Mimesis zu einem tadelnden Ausdruck geworden. Die Poeten sind gar keine Nachbildner im richtigen Sinne; sie sind Gaukler, die nicht die wahre Wesenheit der Dinge, sondern nur deren Abbilder in der sinnlichen Welt nachahmen, also weit davon entfernt sind, uns die

---

[1]) Staat X 607 *a* vgl. V 468 *d*. [2]) 595 *c*. [3]) 598 *d*. [4]) 603 *b* ff.

Dinge in ihrer Wahrheit zu zeigen[1]). Es ist kaum zu viel gesagt, wenn wir annehmen, jene Hymnen stellen die wahre Art des Abbildens dar, gegenüber der trügerischen der übrigen Poesie. Sehen wir doch, dass der Staat den Dichter zulässt, der das Bild des Edeln zu zeichnen versteht, während der, der alles nachahmen kann, als heiliger, bewundernswerter, anmutiger Mann verehrt, aber mit allen Ehren in die nächste Stadt begleitet wird[2]). Der Charakter der Poesie als Nachahmung wird nicht bestritten, sondern aus diesem heraus ihre Unverwendbarkeit für den Idealstaat erwiesen. Das steht im Zusammenhang mit Platons Entwicklungsgang, der uns hier noch nicht beschäftigen kann. Es genügt, hervorgehoben zu haben, dass Platon im Staat zwischen wahrer und falscher Nachahmung unterscheidet.

Dass er das auch sonst that, zeigt der Sophist, ein Dialog, in dem der Gebrauch des Wortes Mimesis allerdings auch schwankend ist, der aber, was die Sache im allgemeinen angeht, auf dem nämlichen Standpunkte steht wie das zehnte Buch des Staates; jedenfalls ist die Vergleichung auch für diesen lehrreich.

Platon nimmt den Begriff der schaffenden Kunst im Sinne des Symposions wieder auf und definiert ihn so[3]): «Bei allem, was jemand, während es früher nicht war, später zum Sein bringt, sagen wir von dem, der das thut, er schaffe, von dem Gegenstand, er werde geschaffen.» Diese schaffende Kunst *(ποιητική)* teilt sich einerseits in den Landbau, die Besorgung des sterblichen Körpers und alles Zusammengesetzte und Gestaltete, was wir Gerätschaften nennen; wozu später auch die Architektur gerechnet wird. Diese Art nennt er die der Hervorbringung der Dinge selbst

---

[1]) Staat X 598 *c*. [2]) III 398 *a*. [3]) Sophist 219 *b*. [4]) 265 *b*.

(αὐτοποιητική). Andererseits die nachahmende Kunst *(μιμητική)*. Diese hat wieder zwei Unterarten[1]), nämlich erstens die eigentlich darstellende *(εἰκαστική)*, die darin besteht, dass man gemäss den Verhältnissen des Vorbildes nach Länge, Breite und Höhe und ausserdem durch richtige Farbengebung die Entstehung des Abbildes *(μίμημα)* herbeiführt; und zweitens die auf den Schein gehende *(φανταστική)*, die uns nur ein scheinbares Abbild *(φάντασμα)* liefert. Ein solches sind die perspektivischen Darstellungen grosser Vorwürfe, die uns die Dinge nicht zeigen, wie sie sind, sondern wie sie uns erscheinen. Gleich im folgenden findet nun Platon für die Gesamtheit beider Künste einen geeigneteren Ausdruck und nennt, was er vorher nachahmende Kunst *(μιμητική)* genannt hat, nun abbildende *(εἰδωλοποική)*, eigentlich Bilder machende, die gelegentlich[2]) mit der *φανταστική* identisch erscheint. Die auf den Schein gehende Kunst teilt sich wieder in eine Art, die mit Werkzeugen arbeitet, und eine, wo der, der das Scheinbild macht, sich selbst zum Werkzeug hergibt, wenn er nämlich mit seinem Leibe oder seiner Stimme Leib und Stimme eines andern ähnlich nachzubilden sucht; dieser Teil der scheinbildenden Kunst heisst vor allem Nachahmung[3]).

So viel ist klar, dass, was im zehnten Buch des Staates nachahmende Kunst *(μιμητική)* heisst, hier die scheinbildende *(φανταστική)* ist. Es zeigt sich das vor allem an den von der Malerei genommenen Beispielen, die im Staate genau behandelt werden wie im Sophisten, und auch der Ausdruck Scheinbild *(φάντασμα)* fehlt dort nicht[4]). Was dagegen hier abbildende Kunst

---

[1]) Soph. 264 *d*. [2]) 260 *d*. 264 *c* auch direkt die trügerische, *ἀπατητική*. [3]) 267 *a*. [4]) Staat X 598 *b*.

(εἰκαστική) heisst, entspricht den im zweiten und dritten Buche des Staates für den Dichter, der im Idealstaat wirken will, aufgestellten Normen. Bemerkenswert ist, dass auch hier die engere, populäre Auffassung der Nachahmung mitspielt; denn wenn es vorwiegend *(μάλιστα)* Nachahmung heisst, wenn sich jemand durch Geberden und Stimme einem andern ähnlich macht, so denkt Platon dabei natürlich an jede Art von Vortragenden, Rhapsoden, Schauspieler und Tänzer.

Die Poesie ist im Sophisten nicht ausdrücklich erwähnt, aber es versteht sich von selbst, dass sie unter denselben Gesichtspunkt fällt wie die Malerei. Ist nun auch im Sophisten der Rahmen viel weiter gespannt als im Staat, so fällt doch auch auf diesen ein Licht. Die Stimmung der Kunst gegenüber ist die nämliche; wir sehen, dass von dem Begriffe der Nachahmung diejenige Kunst ausgeschieden ist, die wirkliche Abbilder des Seienden gibt. Das lehrt uns das Schwanken in den Definitionen verstehen.

In den Gesetzen finden wir alle früheren Unterscheidungen aufgehoben; «die gesamte musische Kunst ist abbildend sowohl als nachahmend» *(εἰκαστική τε καὶ μιμητική)*[1]). Die Aufführung und enge Verbindung beider Ausdrücke lässt darauf schliessen, dass Platon wirklich die Unterscheidungen des Sophisten zurücknimmt. Auch ist von weiterem und engerem Begriff der Nachahmung keine Rede mehr; nur ist an einer Stelle die Kunst des musikalischen oder rhapsodischen Einzelvortrags, ganz wie in der zuletzt angeführten Stelle des Sophisten, als mimetisch dem Chorreigen

---

[1]) Gesetze II 668 *a*, vgl. *c καὶ μὴν τοῦτό γε πᾶς ἂν ὁμολογοῖ περὶ τῆς μουσικῆς ὅτι πάντα τὰ περὶ αὐτήν ἐστι ποιήματα μίμησίς τε καὶ ἀπεικασία.*

entgegengesetzt[1]), von dem doch früher ausdrücklich gesagt war, er bestehe in Nachahmungsbildern von menschlichen Charakteräusserungen[2]). Da nun der Chorreigen *(χορεία)* die Verbindung von Musik, Poesie und Tanz ist, so umfasst der Begriff der Nachahmung in der That das Gebiet der musischen Kunst im allerweitesten Sinne.

Platon ist damit in seinem letzten Werke wieder zu seiner ursprünglichen Anschauung zurückgekehrt. Er hält zwar mit Recht daran fest, dass es eine Richtigkeit *(ὀρθότης)* der Nachahmung gebe, aber die Möglichkeit des richtigen Nachahmens wird doch zugegeben, auch für die im Staate durchaus abgelehnte Tragödie[3]). Die Frage nach der Richtigkeit ist mit der nach dem pädagogisch-politischen Nutzen verbunden, aber nicht verquickt. Wie sehr Platon im Gegenteil diese Dinge auseinander zu halten wusste, ergibt sich am besten aus dem Verhältnis des Dichters zum Gesetzgeber[4]). Dem Dichter lässt die Begeisterung, die über ihn kommt, wenn er sich auf den Thron der Musen setzt, keinen Raum zu nüchterner verständiger Erwägung dessen, was dem Staate dienlich ist, sondern wie ein Brunnen das zuströmende Wasser wieder abgibt, so wird er, da seine Kunst Nachahmung ist, gezwungen, indem er einander entgegengesetzt gestimmte Menschen schildert, sich oft selbst zu widersprechen. Daher lehnt er selbst es ab, Weisungen zu geben. Vielmehr soll der Gesetzgeber die allgemeinen Vorschriften erteilen und die Censur aus den Werken des Dichters das Passende auswählen. Ich habe die Stelle hier schon erwähnt, weil daraus zur Evidenz

---

[1]) Ges. VI 764*d*. [2]) Ges. II 655*d* *ἐπειδὴ μιμήματα τρόπων ἐστὶ τὰ περὶ τῆς χορείας.* [3]) Gesetze VII 817*d*. [4]) Ges. IV 719*c*. Ritter Komm. Leipzig 1896 S. 114 ff.

hervorgeht, dass Platon am Ende seines Lebens die gesamte Poesie ohne Ausnahme als Nachbildung bezeichnet hat, und zwar ganz unabhängig von allen ausser ihr liegenden Gesichtspunkten.

So hat Aristoteles den Begriff übernommen. Man sieht bei ihm das Bestreben, vorsorglich die bei Platon vorhandenen Schwankungen desselben zu vermeiden. Vor allem thut er das bei dem Worte für musische Kunst *(μουσική)*, das bei Platon oft im weitesten Sinne als Verbindung von Poesie und Musik, bald in dem uns geläufigeren engern gebraucht ist[1]). Aristoteles hat die Trennung beider Begriffe ziemlich vollständig durchgeführt[2]), entsprechend der selbständigen Entwicklung, welche die Instrumentalmusik im vierten Jahrhundert genommen hatte, und die Platon als eine Verirrung betrachtete[3]). Deshalb konnte Aristoteles in der Erziehungslehre der Politik die Musik ganz selbständig behandeln, während Platons Pädagogik sie nur als Begleitung der Poesie anerkennt[4]); deshalb zog er es auch vor, die Teile der Poesie und der dabei in Betracht kommenden Musik einzeln aufzuzählen, statt sie mit Platon unter dem Gesamtbegriff der musischen Kunst zu vereinigen[5]). Das erklärt den Ausdruck, es

---

[1]) Poesie und Musik Staat II 373 *b* und in den Gesetzen durchweg; dann die darauf beruhende Bildung Phaidr. 243 *a*, 268 *d*. Laches 188 *d*; Staat III 402 *b*. 412 *a* u. ö, im höchsten Sinne die Philosophie Phaidon 60, 61 *a*. Phaidr. 248 *d*; zuweilen die Verbindung von Lied und Gesang Gorg. 449 *d*, manchmal die Instrumentalmusik allein Soph. 253 *b*, Phileb. 17 *c*. Poesie und Musik getrennt Prot. 316 *d*, *e*. [2]) Bonitz Ind. Arist. [3]) Gesetze II 669 *d*. [4]) Staat III 398 *c*, ff., Gesetze VII 812 *d*. [5]) Vahlen Beitr. I S. 268 « für Ar. kam von der musischen und orchestischen Kunst nur die Seite in betracht, die sie im Anschluss an die Poesie zur mimetischen macht », in der Poetik nämlich.

gehöre hierher «der grösste Teil der Kunst des Flöten- und Kitharaspiels» *(ἡ πλείστη)*. Es ist nur der Teil gemeint, der als Begleitung der Poesie verwendet wird.

Wenn er ferner sagt, diese Künste seien «in ihrer Gesamtheit betrachtet» *(τὸ σύνολον)*[1]) Nachahmung, so fehlt auch hier die Rücksicht auf die Schwankungen der Bedeutung bei Platon nicht, und zudem hat der Satz ausschliessende Kraft. Es ist alle Poesie und die meiste Musik Nachbildung, aber sonst kommt diese Bestimmung keinem andern Ding zu. Denn für Aristoteles, der die Ideenlehre verwirft, sind die Sinnendinge nicht mehr Abbilder der Urbilder *(παραδείγματα)*; nur für die Worte hat er die Definition des Kratylos beibehalten[2]). Sonst bleibt als Nachbildung nur die Kunst, welche, wie er in der Physik sagt, entweder vollendet, was die Natur zu vollenden unvermögend ist, oder die Natur in ihrem Schaffen nachahmt und sie zum Lehrmeister nimmt.

Endlich vermeidet er auch die im dritten Buch des Staates verwendete engere Bedeutung der Nachahmung. Er bezeichnet das Epos als die erzählende metrische Nachbildung, im Unterschied von der in Handlung bestehenden des Dramas[3]), wie er schon vorher ausdrücklich gesagt hat, der Dichter bilde nach entweder erzählend, in eigener Person oder mit seinen Gestalten abwechselnd, oder so, dass diese alle handeln und in Wirklichkeit treten[4]). Ein gewisses Schwanken zeigt Aristoteles nur an einer Stelle: «der epische Dichter soll sowenig als möglich selbst reden; denn in diesem Falle ist er nicht Nachahmer[5]).» Wollten wir die Stelle betonen, so würde die ganze Einleitung umgeworfen und der Standpunkt des dritten

---

[1]) Vahlen. [2]) Rhet. III 1404*a* 21. [3]) Poet. 23. 1459*a* 17. [4]) Poet. 3. 1448*a* 21. [5]) Poet. 24. 1460*a* 7.

Buches des platonischen Staates mit all seiner Unbestimmtheit hergestellt. Das ist aber nicht notwendig; auch einem Aristoteles ist ein Widerspruch erlaubt, und hier kommt er, wie am Schlusse der Poetik noch einige andere, von dem Bestreben her, für eine Behauptung alle möglichen Gründe anzuführen. Es ist Aristoteles dasselbe begegnet, wie dort Platon; die mächtige sinnliche Wirkung des Dramatischen erscheint ihnen, populärer Denkweise entsprechend, einen Augenblick als das einzig wirklich Mimetische. Ähnlich spricht er von den Schauspielern, welche die mimetische Darstellung ausführen[1]).

2. Die Aufzählung der Gattungen der Poesie selbst enthält dasselbe, was das zweite und dritte Buch des Staates bietet, Epos, Tragödie, Komödie, Dithyrambos; von den Instrumenten werden dort[2]) wesentlich Flöte, Lyra und Kithara namhaft gemacht. Darin, wie in der knappen Betonung der Thatsache, dass alles das Mimesis sei, erkennen wir den engen und nach der Weise des Aristoteles auch ausdrücklich ausgesprochenen Anschluss an Platon[2]).

Die Unterscheidung der Dichtungsgattungen ist eine dreifache; sie teilen sich entweder nach den Mitteln der Darstellung *(ἐν ἑτέροις)*, oder nach dem Objekt *(ἕτερα)*, oder endlich nach der Art und Weise der mimetischen Darstellung *(ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον)*. Ganz ebenso teilt Platon ein, nur in anderer Reihenfolge; zuerst bespricht er die Objekte der Poesie, «den Inhalt» *(λόγοι)* oder «was gesagt werden soll» *(ἃ λεκτέον)*[3]), sodann die Art des mimetischen Ausdrucks *(ὡς λεκτέον* oder *λέξις)*[4]), endlich die Mittel der Darstellung, wobei er dem schon erwähnten, durch Worte

---

[1]) Poet. 6. 1449 *b* 31. [2]) Staat III 399 *d*. [3]) Staat II 376 *e*. III 392 *c*. [4]) III 392 *c*.

ausgedrückten Inhalt Harmonie und Rythmos folgen lässt[1]). Die Reihenfolge hat Aristoteles umgekehrt, weil er so gleich im Anfang die Poesie von den übrigen mimetischen Künsten scheiden kann. Erstens trennt er sie von der bildenden Kunst, die durch Formen und Farben nachbildet. Er nennt diese Künste ebensowenig mit Namen, als Platon es in seiner Übersicht über die Nachbildner thut[2]), der für die Malerei und Plastik dieselbe Verbindung liebt[3]). Aristoteles bemerkt beiläufig, dass diese sowohl durch bewusste Kunst als routinemässig ausgeübt werden können, ein Gegensatz, den er auch in der Metaphysik[4]) aufgestellt und näher erörtert hat, und der sich in Platons Gesetzen, nicht auf die Kunst angewandt, findet[5]); dagegen spricht Platon im Philebos[6]) ausdrücklich davon: «Wenn man uns von allen Künsten das Messen, Rechnen und Wägen wegnimmt, so bleibt von jeder nur etwas Minderwertiges *(φαῦλον)* übrig, nämlich ein Vermuten und ein Üben der Empfindungen durch Erfahrung, eine Art von Gewöhnung *(τριβή)*, wobei man die Mittel des Zielens dazu gebraucht, die manche Leute kunstmässige Fertigkeiten *(τέχναι)* nennen, wenn sie durch Sorgfalt und Mühe zur vollen Stärke gediehen sind. Davon ist die Musik voll, wenn sie den Zusammenhang nicht durch das Mass, sondern durch sorgfältiges Zielen erreicht, und die gesamte Kunst des Saitenspiels, sofern sie das Mass, wie jede Saite bewegt wird, nur durch Probieren zu erreichen strebt, so dass ihr das Undeutliche in

---

[1]) III 398 *c*. [2]) 373 *b*, *οἵ τε μιμηταί, πολλοὶ μὲν οἱ περὶ τὰ σχήματά τε καὶ χρώματα.* [3]) Gesetze II 668 *e*. 669 *a*. *σχήματα καὶ ὁποῖ' ἄττα* 656 *e*, von der Putzkunst Gorg. 465 *b*: ohne Beziehung auf die Kunst Menon 74, Theait. 163 *b*. [4]) Metaph. I 981 *a* 25. [5]) Gesetze I 632 *d*, *διάδηλά ἐστι τῷ περὶ νόμων ἐμπείρῳ τέχνῃ εἴτε καί τισιν ἔθεσιν.* [6]) Phileb. 55 *e*.

grosser Menge, das Sichere aber nur in geringem Masse innewohnt.»

Die zweite von der Poesie unabhängige Nachbildung ist die durch die Stimme *(διὰ φωνῆς)* [1]). Vahlen hat gesehen, dass zu diesem Worte aus dem Vorhergehenden die Geberden zu ziehen sind *(σχήματα)*; der Zusammenhang ist nur durch die Zwischenbemerkung über Kunst und Routine unterbrochen. Es handelt sich um diejenige Nachahmung, die Platon im Staat als die mimetische Ausdrucksweise durch Geberden und Töne *(φωναῖς τε καὶ σχήμασι)* bezeichnet, im Gegensatz zu den kunstmässigen Mitteln; sie versteht die «Nachahmung des Donners, den Schall des Hagels, der Winde, der Achsen und Räder, den Ton der Trompeten, Pfeifen, Flöten und aller Instrumente, und auch die Stimmen der Hunde, Schafe und Vögel» [2]), und unmittelbar vorher «wiehernde Pferde, brüllende Stiere, brausende Ströme, tosendes Meer und was dergleichen mehr ist» [3]). Ähnlich werden auch sonst bei Platon Geberden oder Form *(σχῆμα)*, Stimme und Farbe zusammengestellt [4]); besonders bezeichnend ist die Stelle des Staates, wo die Hörbegierigen und Schaulustigen, welche die schönen Töne, Farben und Gestalten und was daraus gefertigt wird, lieben, den Freunden des wahrhaft Schönen gegenübergestellt werden [5]).

Nachdem die übrigen mimetischen Künste ausgesondert sind, wendet sich Aristoteles zur Einteilung nach den Mitteln der Darstellung und bezeichnet als solche Rhythmos, Wort und Harmonie. Die Definition

---

[1]) Die durch Madius Konjektur *διὰ φύσεως* hervorgerufenen Mutmassungen sind durch Vahlen Komm. z. d. St. erledigt. [2]) Staat III 397 *a*. [3]) 396 *b*. [4]) Kratyl. 423 *d*. Gorg. 474 *d*. Phileb. 51 *b*. [5]) Staat V 476 *b*.

gehört Platon an, der sagt, das komponierte Lied *(τὸ μέλος)* bestehe aus drei Teilen, Wort, Harmonie und Rhythmos[1]). Was hier Wort *(λόγος)* heisst, ist der Text nach Inhalt und Form, oft gleich dem Stoff *(μῦθος)*, wie bei Aristoteles[2]). Wenn Platon die formale Seite allein bezeichnen will, sagt er gewöhnlich *ῥῆμα*[3]). Auch Aristoteles hat für diese Bedeutung das Wort *λόγος* lieber vermieden, darum ersetzt er es am Ende des Kapitels durch das «metrische Wort» *(μέτρον)*[4]).

Darauf folgt die Erörterung, welchen der genannten Künste die angegebenen Mittel alle zusammen oder einzeln eignen; von denen, die nur Harmonie und Rhythmos verwenden, nennt er aus Platons Zusammenstellung[5]), der von mancherlei Instrumenten spricht, nur das Flöten- und Kitharaspiel und fasst die übrigen mit absichtlicher Nachlässigkeit zusammen «und wenn noch andere ihrer Bedeutung nach dieser

---

[1]) Staat III 398*d* *τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστι συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ*, ebenso in der Rekapitulation VII 522*a*. [2]) Staat II 376*e*, Vahlen Beitr. I S. 295 ff. Statt *λόγος* Gesetze II 661*c* *λέγειν*, wozu Harmonie und Rhythmos die ergänzende Begleitung bilden. [3]) Ges. II 656*c* *ὅτι περ ἂν αὐτὸν τὸν ποιητὴν ἐν τῇ ποιήσει τέρπῃ ῥυθμοῦ ἢ μέλους* (s. v. a. *ἁρμονίας*) *ἢ ῥήματος ἐχόμενον*. 660*a* *ῥήμασι, ῥυθμοῖς, ἁρμονίαις*. 669*b* *ῥήμασί τε καὶ μέλεσι καὶ τοῖς ῥυθμοῖς*. VII 800*d* *ῥήμασί τε καὶ ῥυθμοῖς καὶ γοωδεστάταις ἁρμονίαις*, 801*c* *ῥήμασί τε καὶ κατὰ μέλος*, 812*e* *τὰ δὲ μελῶν αὐτῶν καὶ ῥημάτων*, *μέλος* als Zusammenfassung des Musikalischen. VIII 835*a* *κατὰ λόγον καὶ κατ᾽ ᾠδὰς καὶ καθ᾽ ἁρμονίας ῥυθμοῖς κραθείσας καὶ ὀρχήσεσιν*, hier ist *λόγος* Inhalt wie VIII 811*d*, dagegen VIII 840*b* *ἐν μύθοις καὶ ἐν ῥήμασι καὶ ἐν μέλεσιν* der Text nach Inhalt, Form und Komposition wie II 664*a*. [4]) Vahlen Beitr. I S. 270. [5]) Staat III 399*d*.

Art sind», nicht ohne schliesslich die von Platon ausdrücklich erwähnte Hirtenpfeife nachzutragen.

Bis zu dieser Stelle enthält das erste Kapitel nicht ein einziges Wort, das nicht aus Platon zu belegen wäre. Aber mehr noch. Mit Ausnahme des Gegensatzes von Kunst und Routine steht alles, was wir bei Aristoteles lesen, auf wenigen Seiten des platonischen Staates beisammen. Die Poetik geht also in ihrem Anfang auf die in der Erziehungslehre niedergelegten Ansichten Platons über die Poesie zurück, ohne ein Wort davon oder dazu zu thun, nur dass die Mehrdeutigkeit des Begriffs Mimesis vermieden ist.

Wenn wir das festhalten, so sehen wir leicht ein, warum die Erwähnung des mimetischen Tanzes als derjenigen Kunstform, die sich nur des Rhythmos bediene, hinterher kommt. Sie ist aus den Gesetzen nachgetragen, wo die Tanzkunst als Mittel der körperlichen Ausbildung an Stelle der Gymnastik getreten ist, und der Nachtrag erweist sich als solcher durch die ihm zu teil gewordene Begründung, die ebenfalls in den Gesetzen steht. Sie bezieht sich bei Platon allerdings nicht auf den Tanz allein, sondern auf die gesamte Kunst des Chorreigens *(χορεία)*, aber als Teil derselben ist der Tanz ebenfalls mimetisch. Das bemerkt Aristoteles ausdrücklich durch den Satz: «denn auch diese, die Tänzer nämlich, ahmen durch die Rhythmen ihrer Geberden Charakterzüge, Affekte und Handlungen nach» *(καὶ ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις)*. Dasselbe hatte Platon gesagt[1]), nur dass er nicht von Affekten *(πάθη)*, sondern von deren Ursachen, den Schicksalen *(τύχαι)* redete. Die Herkunft der Stelle

---

[1]) Gesetze II 655*d* *ἐπειδὴ μιμήματα τρόπων ἐστὶ τὰ περὶ τὰς χορείας, ἐν πράξεσί τε παντοδαπαῖς γιγνόμενα καὶ τύχαις καὶ ἤθεσι μιμήμασι διεξιόντων ἑκάστων.*

aus den Gesetzen hat Aristoteles deutlich dadurch hervorgehoben, dass er von den durch Körperhaltung und Geberden ausgedrückten Rhythmen spricht *(διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν)*. Denn Haltung und Geberde *(σχῆμα)* ist von Platon als das eigentliche Mittel sowie als das Ziel der orchestischen Erziehung hingestellt; es ist ein neuer, den Gesetzen durchaus eigentümlicher Gedanke, den Aristoteles als solchen ganz erfasst hat. Rhythmos finden wir auch im Gesang, Haltung aber allein in der Körperbewegung[1]).

Wenn nun nach Aristoteles deutlichem Zeugnis die Orchestik aus den Gesetzen nachgetragen ist, so verdient die Konjektur von Heinsius, die durch Vahlen gestützt wird, alle Aufmerksamkeit. Da nämlich Platon nicht jede Orchestik als mimetisch betrachtet, sondern nur die, welche den poetischen Ausdruck nachahmt, dessen Pracht und Adel sie wahrt, während andere Tänze dazu dienen, den Körper gesund, geschmeidig und schön zu machen[2]): so werden wir uns leicht entschliessen zu lesen «die meisten der Tänzer» *(οἱ πλεῖστοι τῶν ὀρχηστῶν)*; ganz wie Flöten- und Kitharaspiel nur insofern herangezogen sind, als sie sich der poetischen Diktion anschliessen. So baut sich der Anfang der Poetik ganz auf platonischer Grundlage auf.

Daraus geht etwas sehr Wichtiges hervor. Aristoteles erblickt in Platons Äusserungen eine selbständige Theorie der Dichtkunst. Er lässt sich nicht dadurch beirren, dass Platon nirgends ohne die Ver-

[1]) Gesetze II 672 *e*. Über die mehrfache Bedeutung von *σχῆμα* Ritter Komm. S. 25 ff. [2]) VII 795 *e* *τῆς ὀρχήσεως ἄλλη μὲν Μούσης λέξιν μιμουμένων, τό τε μεγαλοπρεπὲς φυλάττουσα ἅμα καὶ ἐλεύθερον, ἄλλη δὲ εὐεξίας ἐλαφρότητός τε ἕνεκα καὶ κάλλους τῶν τοῦ σώματος αὐτοῦ μελῶν καὶ μερῶν.*

bindung mit Ethik und Pädagogik davon gesprochen hat, sondern sammelt und ordnet die Aussprüche des Meisters zu einem kompakten Ganzen, dem er selbst fast nichts beifügt. Die von Neueren getadelte «fast studierte Ungenauigkeit des Eingangs» [1]) ist wirklich beabsichtigt; sie wies die Eingeweihten auf die Quellen der Darstellung hin, die sie mit Bedacht auseinanderhielt.

3. Darauf geht Aristoteles zu der eigentlichen Poesie über, und diesen Abschnitt charakterisiert zuerst ein Moment, durch das sich die Poetik von Platon am meisten unterscheidet, die Verwertung historischen Materials. Wie weit dieses in dem verlorenen Dialog über die Dichter schon gesammelt war, wissen wir nicht; jedenfalls beschäftigte ihn «der Stil, die Grenzen zwischen Poesie und Prosa» [2]), und dass seine Untersuchungen auf die historisch überlieferte Litteratur gegründet waren, steht ebenfalls fest. Die Beobachtungen des Dialogs werden an unserer Stelle kurz rekapituliert. «Es gibt eine Gattung von Poesie, in der sich viel Disparates zusammenfindet, in Prosa und einheitlichem oder gemischtem Versmass Geschriebenes, für die es einen eigenen Namen noch nicht gibt [3]). Finden wir doch keine gemeinsame Bezeichnung für die Mimen des Sophron und Xenarchos und die sokratischen Dialoge einerseits und die in Trimetern, elegischen Versen und anderem, was hierher gehört, durchgeführte Nachbildung andererseits.» Aristoteles gibt also zu, dass auch ein in Prosa geschriebenes

[1]) Döring Kunstlehre des Aristoteles Jena 1876 S. 83. [2]) Wilamowitz Aristoteles und Athen I S. 322. Hirzel Dialog I S. 288 glaubt, der Dialog habe das Verhältnis von Poesie und Philosophie erörtert. [3]) Bernays hat die Stelle durch Zusetzung von *ἀνώνυμος*, Überweg durch Streichung von *ἐποποιία* gebessert.

Werk zur Poesie gerechnet werden könne, sofern es, wie er im folgenden betont, der Forderung der Nachbildung (μίμησις) entspreche. Dahin gehören die Mimen des Sophron und seines Sohnes Xenarchos[1]), deren Kenntnis ihm durch Platon vermittelt war, dahin auch das, was er sokratische Gespräche nennt.

Im Dialog über die Dichter hatte Aristoteles gesagt, die Mimen des Sophron seien dennoch zur Poesie zu rechnen, obwohl sie nicht in Versen geschrieben seien, und ebenso die sokratischen Dialoge des Alexamenos von Teos, der zuerst von den Sokratikern Dialoge geschrieben habe, eben weil sie nachbildende Darstellungen seien[2]). Er hatte aber auch gesagt, der Stil der platonischen Schriften halte sich zwischen Poesie und Prosa[3]). Bei dem verschollenen Alexamenos halten wir uns nicht auf; wenn dessen Dialoge als mimetisch zur Poesie gehören, so gilt das natürlich von denen Platons auch; und dass Aristoteles in der Poetik diese in erster Linie meint, erhellt daraus, dass er den Namen des Alexamenos weglässt. Es ist eine Huldigung für Platon den Dichter, die dadurch nicht geringer wird, dass Aristoteles seinen Stil nicht mehr als Mittelding zwischen Poesie und Prosa, sondern schlechtweg als Prosa bezeichnet. Uns erfreut die Würdigung von Platons poetischem Genius in ihrer kühlen Knappheit. Platon selbst hatte seine Werke als dichterische Produktion betrachtet, und mit vollem Recht. Athen hat mit Ausnahme des Aischylos keinen grösseren Dichter hervorgebracht als ihn[4]).

---

[1]) Kaibel Fragm. Com. I S. 152. 182. [2]) Athen. XI 505 *c*, vgl. Diog. Laert. III 48. Bernays zwei Abhandl. S. 187. Natorp bei Pauly-Wissowa I 1 S. 1375. Hirzel Dialog I S. 100. Kaibel Fragm. Com. I S. 152. [3]) Diog. Laert. III 37. [4]) Vgl. Wilamowitz Kydathen S. 214. Arist. und Athen I S. 320 ff. Hirzel Dialog I S. 180 ff.

Wenn ein in Prosa geschriebenes Werk eine Dichtung sein kann, so muss umgekehrt nicht jede Schrift in Versen zur Poesie gerechnet werden. Dieser Gedanke schliesst sich in der Poetik naturgemäss an und gibt Aristoteles Gelegenheit, sich gegen die populäre Ausdrucksweise zu wenden, »die jeden, der in epischem Versmass schreibt, einen Epiker, jeden, der sich des elegischen Masses bedient, einen Elegiker nennt, so dass man die Bezeichnung als Dichter nicht von der Nachahmung abhängig macht, sondern sie gemeinsam nach dem Metrum bezeichnet. Denn auch wenn sie einen medizinischen oder naturphilosophischen Gegenstand in Versform behandeln, pflegt man sie so zu nennen; aber Homer und Empedokles haben ausser dem Versmass nichts gemein, weshalb man richtigerweise nur jenen einen Dichter nennen darf, diesen eher einen Naturphilosophen als einen Dichter».

Aristoteles war in Bezug auf Empedokles seiner Sache nicht immer so sicher gewesen. Im Dialog über die Dichter hatte er ihn einen Homeriker genannt, weil er die Metapher und anderes poetisches Rüstzeug verwende [1]); in der Poetik veranlasste ihn das streng festgehaltene Kriterium der Nachbildung, Empedokles zu Homer in Gegensatz zu stellen, und in der Schrift über Meteorologie fand er dann selbst, in einem wissenschaftlichen Werke sei die Metapher lächerlich; denn wenn Empedokles das Meer den Schweiss der Erde nenne, so genüge das vielleicht für die Poesie, zu deren Mitteln die Metapher gehöre, nicht aber für die Naturerkenntnis [2]).

Dass sich Poesie und Geschichtschreibung nicht durch Gebrauch oder Fehlen des Versmasses unter-

---

[1]) Diog. Laert. VIII 57. [2]) Meteorol. II 357 *a* 24.

scheiden, betont die Poetik später bestimmt [1]); denn gesetzt, man wollte die Geschichte Herodots versifizieren, so wäre es eben doch eine Geschichtserzählung. Es ist aber unrichtig, darin, dass Aristoteles das Versmass nicht als Charakteristikum der Poesie betrachtet wissen will, eine Polemik gegen Platon zu sehen [2]). Platon hat zwar die poetische und prosaische Form einander oft gegenübergestellt, und zwar mit verschiedenen Ausdrücken [3]). Das ist aber die populäre Art, deren wir uns noch heute bedienen, wenn es nicht auf genaue Definition ankommt. Dass der Dichter Platon wirklich gemeint habe, Verse seien das Wesentliche in der Poesie, ist einfach unglaublich.

Bisweilen bezeichnet Platon allerdings die Philosophen, die in gebundener Rede schrieben, als Dichter. Im Phaidon sagt er, die Dichter redeten beständig von der Ungenauigkeit des Erkennens durch die Sinneswahrnehmungen [6]), und Olympiodor erklärt, es seien Parmenides, Empedokles und Epicharmos gemeint, von welch letzterem ein entsprechender Ausspruch angeführt wird. Empedokles gehört nicht in diesen Zusammenhang. Wenn Epicharmos wirklich gemeint ist, so war dieser ja in der That ein

---

[1]) Poet. 9. 1451 *b* 1. [2]) wie Belger S. 27 thut. [3]) Phaidr. 258 *d* *ἐν μέτρῳ ὡς ποιητὴς ἢ ἄνευ μέτρου ὡς ἰδιώτης.* 277 *e* *ἐν μέτρῳ οὐδ' ἄνευ μέτρου.* Ges. IX 858 *d* *ἄνευ μέτρων καὶ μετὰ μέτρων.* X 886 *c* *οἱ μὲν ἔν τισι μέτροις, οἱ δὲ καὶ ἄνευ μέτρων.* Staat 380 *c* *μήτ' ἐν μέτρῳ μήτ' ἄνευ μέτρου.* X 607 *d* *ἐν μέλει ἢ τινι ἄλλῳ μέτρῳ*, Gegensatz *ἄνευ μέτρου.* Der Gegensatz des Dichters als *ἔντεχνος* zum Laien, *ἰδιώτης*, Phaidr. 236 *d*, Symp. 178 *b*, Staat II 363 *e*, Ges. X 890 *a*. Ges. VII 811 *d* *ἐν ποιήμασιν ἢ χύδην.* VII 811 *e* *ποιητῶν ποιήματα διεξιὼν καὶ γεγραμμένα καταλογάδην.* XII 957 *c* *ἐν ποιήμασι καὶ καταλογάδην.* [6]) Phaidon 65 *b* und Schol.

Dichter. Von Parmenides sagt Platon im Sophisten, er habe in Prosa und Versen gelehrt, und auch im Dialog Parmenides spricht er von den Gedichten des Eleaten[1]). Nun waren ja das der Form nach wirklich Gedichte, und in lässigem Ausdruck kann man auch Parmenides einen Dichter nennen, für den ihn Platon indessen nicht gehalten hat. Denn im Theaitet stellt er ausdrücklich die Weisen, Parmenides, Protagoras, Herakleitos und Empedokles, den Begründern *(ἄρχοι)* der beiden Dichtungsarten, Homer und Epicharmos, als Vertretern der tragischen und komischen Poesie gegenüber[2]). Platon hat darüber nicht anders gedacht als Aristoteles, der die ungenaue gebräuchliche Unterscheidung auch selbst gelegentlich verwendet hat[3]).

Wenn Aristoteles im ersten Kapitel für die Prosa die Bezeichnung «blosse Worte» *(ψιλοὶ λόγοι)* braucht, so ist das ein relativer Ausdruck, der seine Bedeutung immer durch den Gegensatz erhält. Blosse Worte, wirft Platon den Dichtern vor, d. h. hier Worte ohne Komposition, setzen sie in die Versmasse, und wiederum verwenden sie blosse Instrumentalmusik ohne Text[4]). Alkibiades stellt Sokrates im Symposion über den mächtig wirkenden Olympos, weil er durch blosse Worte ohne Instrumente dieselbe Macht ausübe[5]). Der Hirt bemeistert seine Herde sowohl vermittelst der Instrumente als mit blossem Pfeifen[6]). Im Phaidon wird das Wort von der nicht komponierten Poesie gebraucht, wie im zweiten Kapitel der Poetik[7]).

---

[1]) Soph. 237 *a*. Parm. 128 *a*. [2]) Theait. 152 *e*. [3]) Poet 6. 1450 *b* 15 *ὃ καὶ ἐπὶ τῶν ἐμμέτρων καὶ ἐπὶ τῶν λόγων ἔχει τὴν αὐτὴν δύναμιν*. [4]) Gesetze II 669 *d*. [5]) Symp. 215 *c*. [6]) Staatsmann 268 *b*. [7]) Phaidros 278 *c* *ποίησιν ψιλὴν ἢ ἐν ᾠδῇ*. Poet. 2. 1448 *a* 11 *καὶ περὶ τοὺς λόγους καὶ ψιλομετρίαν*.

Wenn nun, so geht der Gedankengang der Poetik weiter, das Wesen der Dichtung ausschliesslich durch die Nachahmung bestimmt wird, so darf umgekehrt einem, der alle Versmasse durcheinander mengt, wie Chairemon in seinem Kentauren, an dem sonst Aristoteles gar kein Gefallen hat[1]), der Name des Dichters nicht abgesprochen werden, sobald sein Gedicht nachbildenden Charakter zeigt.

Endlich verzeichnet Aristoteles diejenigen Dichtungen, die alle Mittel der Darstellung insgesamt oder abwechselnd in ihren einzelnen Teilen verwenden, Dithyrambos und Drama. Auf diese Unterschiede, deren Feststellung Aristoteles wie alles Stilistische lebhaft interessiert, ist Platon nie näher eingetreten. Sie fügen sich aber auch ihm durchaus unter den obern Begriff der Mimesis, über deren Bedeutung noch ein Wort zu sagen ist.

Weder Platon noch Aristoteles haben ihn definiert; aber aus den Anforderungen, die sie, wie wir sehen werden, an das Kunstwerk stellen, und namentlich aus der Freiheit, die sie beim Dichter dem Stoffe gegenüber voraussetzen, geht deutlich genug hervor, dass an sklavische Nachahmung nicht gedacht werden kann. Es ist vielmehr die Herstellung eines Abbildes, sei es der wirklichen oder einer gedachten Welt, das künstlerisch bearbeitete «Bild des Lebens», wie Goethe die schillersche Tragödie genannt hat. Wenn es Vahlen mit «dichterische Umbildung des gegebenen Stoffes» übersetzt, so ist diese erklärende Wiedergabe eher zu eng als zu weit; denn erstens braucht der Stoff nicht gegeben zu sein, er kann auch erfunden werden, und zweitens hat es der Künstler in der Hand, den gegebenen Stoff umzubilden oder so zu

[1]) Poet. 24. 1460 *a* 2.

belassen, wie er ist. Das kann erst im Folgenden bewiesen werden, oder es wird vielmehr aus allem Folgenden von selbst hervorgehen; es war aber notwendig, es auszusprechen, weil man es sich zugleich bei allem gegenwärtig halten muss.

2. Das Objekt der Darstellung *(πρᾶξις)*.

Der Satz, mit dem das zweite Kapitel der Poetik eingeleitet wird: «da aber die Nachbildenden Handelnde nachbilden», gibt sich durch seine Form als Anführung von etwas Bekanntem zu erkennen und ist in der That ein fast wörtliches Citat aus Platons Staat[1]): «die mimetische Kunst, sagen wir, stellt Menschen dar, die gezwungene oder freiwillige Handlungen begehen». Wenn wir bedenken, dass Aristoteles die Definition der Tragödie mit den Worten einleitet, sie sei das Resultat der bisherigen Ausführung[2]), so fällt es uns auf, dass in der Definition die Handelnden *(πράττοντες)* durch die Handlung *(πρᾶξις)* ersetzt erscheinen. Das ist durchaus nicht Zufall oder Ungenauigkeit des Ausdrucks, sondern das Ergebnis einer Erwägung, die im sechsten Kapitel ausgeführt ist[2]). Nach der Aufzählung der Teile der Tragödie heisst es da[3]): «Das Wichtigste ist die Komposition der Begebenheiten; denn die Tragödie ist eine Nachahmung nicht von Menschen, sondern von Handlung und Leben; das Leben aber besteht in Handlung[4]), und das Lebensziel (d. h. die

---

[1]) Poet. 2. 1447 *b* 28 *ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας.* Plat. Staat X 603 *c* *πράττοντας, φαμέν, ἀνθρώπους μιμεῖται ἡ μιμητικὴ βιαίους ἢ ἑκουσίας πράξεις.* [2]) Poet. 6. 1449 *b* 22 *περὶ δὲ τραγῳδίας λέγωμεν, ἀπολαβόντες αὐτῆς ἐκ τῶν εἰρημένων τὸν γιγνόμενον ὅρον τῆς οὐσίας.* [3]) Poet. 6. 1450 *a* 16. [4]) *ἡ γὰρ τραγῳδία μίμησίς ἐστιν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεως καὶ βίου. ὁ δὲ βίος ἐν πράξει ἐστίν τλ.*

Glückseligkeit) ist ein Thun, nicht eine Qualität. Die Qualität der Menschen hängt aber von ihrem Charakter ab, von ihren Handlungen aber ihr Glück und Unglück. Die Handlung der Bühne hat nicht den Zweck, Charaktere darzustellen, sondern sie nimmt die Charaktere um der Handlung willen mit; und so sind Begebenheiten und Fabel das Ziel der Tragödie. Ferner kann es ohne Handlung keine Tragödie geben, wohl aber ist das ohne Charaktere möglich. Es fehlt ja den Werken der meisten Neueren an Charakteren, und überhaupt lässt sich von vielen Dichtern das sagen, was unter den Malern von Zeuxis dem Polygnotos gegenüber gilt; Polygnotos nämlich ist ein guter Charaktermaler, der Malerei des Zeuxis aber fehlt es ganz an Charakter. Wenn einer ferner charakterdarstellende Reden, die nach Sprache und Gedankeninhalt trefflich gearbeitet sind, aneinanderreiht, so wird er doch die Aufgabe der Tragödie nicht erfüllen[1]), sondern das thut um vieles mehr eine Tragödie, die dergleichen in geringerem Masse verwendet, aber eine Fabel und komponierte Handlung besitzt. Ganz gleich ist es bei der Malerei; denn wenn der Maler die schönsten Farben planlos auftrüge, so würde er uns nicht so erfreuen wie der, der in einfacher farbloser Zeichnung ein wirkliches Bild gäbe. Zudem übt die Tragödie ihren Reiz durch die Teile der Handlung, Glücksumschlag und Wiedererkennung. Ein Beweis dafür ist es endlich, dass die Anfänger in der Poesie im sprachlichen Ausdruck und in der Charakterzeichnung früher zur Vollkommenheit gelangen als in der Komposition, wie das auch bei den älteren Dich-

---

[1]) Vahlen Symbol. phil. Bonn. S. 163 fasst das *τραγῳδίας ἔργον* mit Recht auf als die *μίμησις πράξεως* und lehnt die Beziehung auf die *κάθαρσις* ab.

tern der Fall war. Also ist die Fabel Grundlage und gleichsam Seele der Tragödie, und dann kommen die Charaktere. Denn sie ist Darstellung einer Handlung *(μίμησις πράξεως)* und um dieser willen der Handelnden. Entsprechend betont Aristoteles am Schlusse der Anforderungen, die an die Komposition zu stellen sind, als Hauptaufgabe des Dichters nochmals die Darstellung von Handlungen[1]).

Da das zweite Kapitel mit einem Citat aus Platon beginnt, um sofort auf die Hauptunterscheidung der Charaktere in würdige *(σπουδαῖοι)* und gemeine *(φαῦλοι)* einzugehen, so erscheinen die späteren Ausführungen in der That als eine Korrektur. Es fragt sich nur, worin die Abweichung von Platon bestehe.

Die Erziehungslehre des Staates beginnt damit, dass als erster Hauptteil der musischen Kunst der Inhalt *(λόγοι)* bezeichnet wird[2]). Dem Inhalt haben sich die musikalischen Momente unterzuordnen. Unzweideutig sagt Sokrates im Phaidon, er habe bedacht, der Dichter müsse, wenn er wirklich ein Dichter sein solle, Geschichten, nicht Reden *(μύθους, οὐ λόγους)* dichten[3]); und im Staat heisst es, das, was die Dichter darstellen, sei eine Vorführung *(διήγησις)* von Vergangenem, Gegenwärtigem und Zukünftigem[4]). So hat Platon das eigentliche Objekt der Poesie ebenfalls im Stoff erblickt; aber ein Unterschied zu Aristoteles zeigt sich doch. Wenn Platon als die für die Erziehung geeigneteste Poesie diejenige ansieht, die den edeln, sicher und besonnen handelnden Mann darstellt[5]), so verknüpft er Charakter und Handlung zu einem einheitlichen Ganzen. Ebenso wenn er in den Gesetzen sagt, der Poesie, Musik

---

[1]) Poet. 9. 1451 *b* 27. [2]) Staat II 376 *e* *μουσικῆς εἰπὼν τίθης λόγους.* [3]) Phaidon 61 *b.* [4]) Staat III 392 *d.* [5]) Staat III 396 *c.*

und Tanz umfassende Chorreigen bestehe in der «Nachahmung der Arten des Verhaltens, indem die einzelnen nachahmend ausführen, was in allerlei Handlungen, Schicksalen und Charakteranlagen vorkommt»[1]). Die Wahl des Wortes für das Verhalten *(τρόποι)* ist sehr bezeichnend. Gegenstand der Nachahmung ist weder die Handlung noch der Charakter, sondern die Art, wie sich der Charakter in der Handlung äussert. Das Objekt der Darstellung ist der Mensch mit seiner Anlage, in eine bestimmte Situation hineingestellt. Platon will ebensowenig ein Seelengemälde ohne Handlung als eine sogenannte Handlung ohne den wirklichen Menschen, ein Drama mit blossen Figuren. Das sagt er auch in der schon erwähnten Stelle des Staates[2]): «Die Poesie stellt Menschen dar, die gezwungene oder freiwillige Handlungen begehen, und die ihr gutes oder schlimmes Geschick auf diese Handlungen zurückführen und bei diesem allem Lust oder Schmerz empfinden.» Es ist die Vorführung des Menschengeschicks im weitesten Sinne; dieses geht auf die Thaten zurück, seien diese freiwillig oder nicht, und bestimmt die freudige oder traurige Stimmung. Für diese Gesamtheit des Schicksals hat Platon nachher auch geradezu das Wort Leben gebraucht. «In Klagegesängen und Tragödien sehen wir Lust und Schmerz gemischt, nicht nur in den Dramen, sondern in der gesamten Tragödie und Komödie des Lebens[3]).» Das Drama ist ihm also wirklich, mit Goethe zu sprechen, das Bild des Lebens. In den Gesetzen weist er zwar den Anspruch der Tragödie, die Nachbildung des schönsten und edelsten Lebens zu sein *(μίμησις τοῦ καλλίστου καὶ ἀρίστου βίου)* zurück, weil diese Nach-

---

[1]) Gesetze II 655 *d*, Ritter Komm. S. 40. VII 798 *d*.
[2]) Staat X 603 *c*. [3]) Phileb. 50 *b*.

bildung erst in dem neuen Staate ihren vollendeten Ausdruck gefunden habe; aber er erkennt doch die Möglichkeit an, dass die Tragödie seine ethischen Gedanken ebenfalls rein enthalten könne, in welchem Falle sie im Staate zugelassen würde[1]). Für das Ideal des Lebens trifft, meint er, diese Bezeichnung der Tragödie nicht zu, aber, als Gattung der Poesie allein für sich betrachtet, stellt sie wirklich die höchste Form des Lebens dar.

Man sieht, dass die vorhin angeführte Stelle der Poetik ganz von diesen Gedanken abhängig ist. «Gemäss ihren Handlungen sind die Menschen glücklich oder unglücklich», sagt Aristoteles, und damit übt er an Platon eine leise Kritik. Wenn dieser gesagt hatte, sie führen ihr Geschick auf ihre Handlungen zurück, so ist er der Meinung, dass sie das nicht ganz mit Recht thun, da nämlich der letzte Grund menschlichen Schicksals die Gerechtigkeit oder Ungerechtigkeit der Seele ist. Darin aber folgt Aristoteles einfach Platon, dass er neben die Handlung das Leben setzt. Die lebhafte Polemik gegen blosse Seelengemälde hat ihren guten Grund in der Überzeugung, dass eine Handlung da sein müsse, und in der aus der Erfahrung geschöpften Wahrnehmung, dass eine Handlung ohne Charakteristik der Personen immer noch mehr wirke als eine noch so schöne Charakterdarstellung ohne Handlung. So weit hat er Recht; aber die logische Schärfe hat ihn zu weit geführt. Handlung und Charakter sind für das wahre Drama gleichwertige und unzertrennliche Begriffe. Das hat Platon erkannt und allerdings nicht den Menschen, wohl aber den handelnden Menschen als das Objekt der poetischen Darstellung bezeichnet. Eine Unterordnung der Charaktere unter die Handlung würde er nicht gebilligt haben.

---

[1]) Gesetze VIII 817 *b*.

Die strengere Unterscheidung zwischen den beiden Objekten der Poesie, dem würdigen und dem gemeinen Charakter, hat dann Aristoteles veranlasst, die Eigenschaft der tragischen Personen, die Ernsthaftigkeit oder Würde (das *σπουδαῖον*) auf die Handlung zu übertragen. Die Einteilung der Charaktere nach diesem Gesichtspunkte bildet den Inhalt des ganzen zweiten Kapitels. «Die Poesie ahmt handelnde Menschen nach: da aber diese notwendig würdig oder gemein sein müssen (denn allein auf diese Gegensätze gehen die Charaktere fast immer zurück; alle Menschen nämlich unterscheiden sich im Charakter durch Schlechtigkeit und Trefflichkeit), so bilden auch die Dichter ihre Personen entweder edler, als der Durchschnitt der Menschen ist, oder schlechter, oder auch diesem Durchschnitt entsprechend.»

Die Scheidung der Poesie nach der ethischen Würdigung der durch sie dargestellten Charaktere ist alt und stammt wohl aus der Zeit, da die Komödie als Kunstwerk neben die Tragödie trat, also aus dem Anfang des peloponnesischen Krieges. Sie auf die gesamte Poesie auszudehnen lag um so näher, als das Bewusstsein, dass die Tragödie Fortsetzerin und Erbin des Epos sei, nie ganz verschwand. So sehen wir bei Platon Homer und Epicharmos als Begründer und erste Repräsentanten der beiden Zweige der Poesie, Homer der Tragödie, Epicharmos der Komödie[1]). Die Rhythmen und die ganze musische Kunst sind Abbilder der Arten des Verhaltens besserer oder schlechterer Menschen[2]). Die gleiche Unterscheidung findet bei den Tänzen statt[3]). «Es gibt eine grosse Menge

---

[1]) Theait. 152 *e* *τῶν ποιητῶν οἱ ἄκροι τῆς ποιήσεως ἑκατέρας, κωμῳδίας μὲν Ἐπίχαρμος, τραγῳδίας δὲ Ὅμηρος.*
[2]) Gesetze VII 798 *d*. [3]) VII 814 *e*.

von Dichtern, die in Hexametern, Trimetern und allem, was man Versmass nennt, gedichtet haben, von denen die einen auf Ernst und Würde, die andern auf die Erregung des Gelächters ausgehen[1]).» Aber Platon hat dieser Unterscheidung nur noch historischen Wert beigelegt, und ausserdem hat er wiederholt die Frage aufgeworfen, ob denn wirklich die Tragödie etwas Ernstes sei. «Die mimetische Kunst», sagt er im Staat, «weiss nichts der Rede Wertes von dem, was sie nachahmt, sondern die Nachahmung ist ein Spiel und kein Ernst; und die, welche in Jamben oder epischen Versen die Tragödie pflegen, sind sämtlich und vor allem mimetische Darsteller»[2]). Die Frage wird gleich nachher aus dem Gesichtspunkt erörtert, ob sich die Poesie an die edeln oder die gemeinen Instinkte der Seele richte, und in letzterem Sinne beantwortet; denn sie gehe nur auf eine Lusterregung aus und sei deshalb der sittlichen Haltung des Menschen gefährlich[3]). Fast noch schärfer drückt sich der Staatsmann aus: «Alle nachbildenden Künste sind bloss Spielwerke *(παίγνια)*, denn nichts an ihnen ist um des Ernstes willen da, sondern alles geht nur auf eine Kurzweil aus[4]).» Etwas milder hört sich die Ausdrucksweise der Gesetze an: «Die ehrwürdigen Satzungen über Blutschande soll man auch beim Anhören derartiger Stoffe zur Geltung bringen, sowohl in komischen Aufführungen als in der gesamten sogenannten tragischen Würde[5]).»

Aristoteles dagegen teilt der Tragödie das Prädikat der Würde uneingeschränkt zu und scheidet die ge-

---

[1]) Gesetze VII 810 *e*. [2]) Staat X 602 *b*. [3]) X 603 ff. [4]) Staatsmann 288 *c*. [5]) Gesetze VIII 838 *c* *ἐν γελοίοις τε ἅμα ἐν πάσῃ τε τῇ σπουδῇ τραγικῇ λεγομένῃ*, vgl. VII 817 *a* *τῶν δὲ σπουδαίων, ὡς φασι, τῶν περὶ τραγῳδίαν ποιητῶν.*

samte Poesie nach den Objekten. Dies ist für ihn der eigentliche Einteilungsgrund geblieben.

Das Wort für «würdig» oder «ernst» *(σπουδαῖος)* erhält seine Bedeutung jeweilen durch seinen Gegensatz; besteht dieser im Spiel, so heisst es «ernst»; der moralischen Minderwertigkeit gegenüber bedeutet es «würdig, anständig». Aristoteles lässt es gelegentlich mit «vornehm» *(σεμνός)* abwechseln[1]). Platon braucht das letztere Wort von der Tragödie nur einmal[2]) in dem ironisch tadelnden Sinn von «hochmütig», der ihm im Attischen des fünften Jahrhunderts oft zukommt. Wir wünschten wohl, in der Definition auch den uns geläufigen Begriff des Erhabenen zu finden, aber dieser wird durch den des Ernsten nur mit vertreten, so dass er nicht so ganz zu seinem Rechte kommt. Erhabenheit und damit Erhebung ist eben nicht das, was Aristoteles in erster Linie von der Tragödie erwartet.

Der Handlung sollen immer die Charaktere entsprechen; deshalb wird von denen der Tragödie gefordert, sie sollen tüchtige *(χρηστά)* Menschen sein[3]). Der Ausdruck ist mit gutem Bedacht gewählt. Aristoteles verlangt, entsprechend der Definition des tragischen Helden, keinen ganz reinen und gerechten, aber einen wackern, innerlich guten Charakter und schliesst den Schurken und Elenden aus. Wir können bedauern, dass er, was er meinte, nicht an der Klytaimestra des Aischylos illustriert hat. Immerhin ist es ein wichtiger Ausspruch, wenn er fordert, dass der Dichter auch die Personen, denen er fehlerhafte Züge beilegt, daneben als sittlich Vornehme *(ἐπιεικεῖς)* schildere[4]). Die

---

[1]) Poet. 4. 1448 *b* 24 sind die vornehmeren Naturen, die *σπουδαῖα* dichten, den oberflächlicheren, *εὐτελέστεροι*, entgegengesetzt. 1449 *a* 20 von der Tragödie *οὐχὶ ἀπεσεμνύνθη*.
[2]) Gorg. 502 *b*. [3]) Poet. 15. 1454 *a* 16. [4]) Poet. 15. 1454 *b* 8.

Narben und Runzeln[1]) sollen auf dem Bilde bleiben, aber den Adel des Ganzen nicht ersticken. Dass grosse Beanlagung auch bei schlechtem Charakter und mit Ungerechtigkeit gepaarte Tapferkeit für die tragische Wirkung den Mangel an wahrem Seelenadel ersetzen können, ist in der Poetik an anderer Stelle bemerkt[2]). Aristoteles hat es nirgends ausgesprochen, aber es scheint doch aus allem hervorzugehen, dass nur die Hauptfiguren des Dramas gemeint sind. Auch so ist freilich die Forderung noch zu eng begrenzt; Jago, Edmund, Butler, den Kreon des Sophokles[3]) möchten wir doch nicht missen, und Jason ist in aller Erbärmlichkeit eine Prachtgestalt. Die Poesie ist eben viel zu reich, als dass die Theorie sie je ganz umfassen könnte.

Die nächste Bestimmung ist die, dass die Handlung der Tragödie in sich abgeschlossen sein und Grösse besitzen müsse. Beide Prädikate sind miteinander eng verbunden, enger als mit dem Vorhergehenden, und die Forderung der Grösse ist in die Erörterung über die abgeschlossene Ganzheit eingefügt. Dieser Zusammenhang muss berücksichtigt werden, wenn wir erfahren sollen, was Aristoteles meint. Wir haben, sagt er später[4]) ausführend, definiert, die Tragödie sei die Nachahmung einer in sich abgeschlossenen und ein Ganzes bildenden Handlung von einer gewissen Grösse *(ἐχούσης τι μέγεθος)*; es ist nämlich auch ein Ganzes ohne Grösse möglich. Ganz ist das, was Anfang, Mitte und Ende hat. Anfang ist das, was nicht mit Notwendigkeit auf ein anderes folgt, nach welchem aber naturgemäss ein anderes ist oder wird; Ende dagegen ist das, was naturgemäss

---

[1]) Macaulay Warren Hastings. [2]) Poet. 18. 1456 *a* 21. [3]) Wilamowitz Hermes 34 S. 61 ff. [4]) Poet. 7. 1450 *b* 29.

durch Notwendigkeit oder gewöhnlich einem andern nachfolgt, nach dem aber kein anderes mehr ist; Mitte endlich das, was selbst von einem andern abhängt, und zu dem wieder ein anderes im gleichen Verhältnis steht. Es dürfen also die richtig komponierten Stoffe nicht an einem beliebigen Punkte beginnen oder aufhören, sondern müssen sich in den genannten Formen halten.» Das ist die Bestimmung des abgeschlossenen Ganzen, wobei der Begriff des Ganzen nachgetragen ist.

Nach Platon ist das Ganze das, dem keiner seiner Teile fehlt[1]). «Ein Ganzes muss Teile haben, denn sonst hätte es nicht Anfang, Mitte und Ende, und das sind eben Teile davon[2]), und wenn einer weggenommen wird, ist es auch kein Ganzes mehr[3]). Hat es aber Teile, so hat es auch Anfang, Mitte und Ende[4]). Der Teil ist nur Teil des Einen, das wir das Ganze nennen, und das als ein Einziges in sich Abgeschlossenes *(τέλειον)* aus allen seinen Teilen besteht[5]). Dem wirklichen Anfang darf kein anderer vorausgehen», und entsprechend werden Ende und Mitte definiert[6]).

«Das Unbegrenzte ist die Gattung, die von sich selbst weder Anfang, Mitte noch Ende in sich hat oder je haben wird[7]).»

«Das Seiende hat eine Mitte und Aussenglieder, und also hat es notwendig Teile[8]).» «Zwei Stücke können ohne ein drittes keine schöne Einheit bilden; sie müssen zwischen sich ein Band haben, das die beiden vereinigt. Das schönste Band ist das, welches mit den verbundenen Stücken so viel als möglich zur Einheit zusammentritt. Das vollbringt am schönsten die

---

[1]) Theait. 204 *a*. [2]) Parm. 137 *c*. [3]) 145 *a*. [4]) 153 *c*. [5]) 157 *d*. [6]) 165 *a*. [7]) Phileb. 31 *a*. [8]) Soph. 244 *e*.

Proportion; wenn von drei Zahlen oder Körpern oder Potenzen eine die richtige Mitte ist, so verhält sich die erste zur mittleren wie diese zur letzten, und wieder die letzte zur mittleren wie diese zur ersten; und wenn die erste und letzte beide mittlere werden, so tritt derselbe Fall ein, und aus der gegenseitigen Gleichheit ergibt sich die Einheit des Ganzen.» (2:4 = 4:8; 4:8 = 2:4; oder 3:9 = 9:27; 9:3 = 27:9)[1]).

Die angeführten Stellen beziehen sich nicht auf das Kunstwerk, sondern auf den allgemeinen Begriff des abgeschlossenen Ganzen. Die Übereinstimmung mit unserer Stelle der Poetik leuchtet ein. Wenn es richtig ist, dass Parmenides, Philebos, Sophist Auseinandersetzungen Platons mit Aristoteles über die Ideenlehre sind[2]), so liesse sich beinahe fragen, ob die dem Theaitet gegenüber strengere Fassung des Ganzen nicht als eine Annäherung Platons an seinen Schüler zu betrachten sei, an dessen logische Schlussfiguren die Definition erinnert. Indessen finden sich doch auch in früheren Schriften Platons Stellen, die sich über die Einheit des Kunstwerkes ähnlich äussern.

«Das, glaube ich, wirst du zugeben, dass jede Schrift wie ein lebendiger Organismus *(ζῷον)* dastehen müsse mit einem ihm eigentümlichen Körper, so dass ihm weder Kopf noch Fuss fehlt, sondern er mittlere und äussere Teile hat, die im richtigen Verhältnis zu einander und zum Ganzen verfasst sind[3]).»

«Der treffliche Mann, der beim Reden den besten Zweck hat, wird nichts aufs Geratewohl sagen, sondern im Hinblick auf ein Vorbild. Ebenso wenden auch alle Künstler bei ihren Werken die Mittel nicht nach

---

[1]) Tim. 31 *b.* [2]) Siebeck Zeitschr. f. Philos. Bd. 107. 108 Plato als Kritiker aristotelischer Ansichten. [3]) Phaidr. 264 *e.* 268 *d.*

blinder Auswahl an, sondern in der Absicht, dass das in Arbeit befindliche Werk eine bestimmte Gestalt bekomme. Das kann man bei den Malern, Architekten, Schiffsbauern und beliebigen andern Künstlern sehen, dass jeder alles das, was er hinzuthut, in eine bestimmte Ordnung bringt und das eine zwingt, dem andern angemessen zu sein und sich ihm anzupassen, bis er das Ganze als ein in seinen Teilen wie in seiner Gesamtheit wohlgeordnetes Ding zusammengestellt hat[1].» «Die Trefflichkeit jedes Dinges, heisse es Gerät, Leib, Seele oder sonst ein Organismus *(ζῷον)*, tritt nicht von selber daran, sondern durch Anordnung, richtiges Verfahren und Kunst, wie sie auf jedes von ihnen verwendet ist. Es besteht also die Trefflichkeit jedes Dinges in der durch Ordnung vollzogenen Gliederung der Teile und des Ganzen[2]). Die harmonische Gliederung also, und zwar für jedes Ding seine ihm eigentümliche, macht es trefflich[3]).»

Die Übereinstimmung der Poetik mit Platon springt in die Augen; Aristoteles hat sogar in der Überleitung direkt auf die erwähnten Stellen aufmerksam gemacht, indem er sich in seiner Weise, Bekanntes zu citieren, darauf bezieht: «da aber etwas Schönes, sei es ein lebender Organismus oder sonst irgend ein Ding, das aus Teilen zusammengesetzt ist, nicht nur diese in bestimmter Ordnung enthalten muss[4]).» Sowohl das Bild des lebenden Organismus als die Hervorhebung der Ordnung als eines wesentlichen Schönheitsmomentes weisen, jenes auf den Phaidros, diese auf den Timaios zurück; denn von beidem war bisher bei Aristoteles nicht die Rede.

---

[1]) Gorg. 503 *d*. [2]) *τάξει ἄρα τεταγμένον καὶ κεκοσμημένον ἐστὶν ᾗ ἀρετῇ ἕκαστον;* [3]) Gorg. 506 *d*. [4]) Poet. 7. 1450 *b* 35.

Das Gleichnis hat ihm so gut gefallen, dass er es später für das Epos nochmals verwendete[1]).

Wenn Platon als ein wesentliches Element des Schönen die Proportion betonte, so fügt Aristoteles dem die Grösse bei. «Das Kleine ist nicht schön, denn es macht die Wahrnehmung schwer; allerdings darf auch in der Grösse ein gewisses Mass nicht überschritten werden, weil die Sache sonst unübersichtlich wird.» Schönheit und massvolle Grösse sind bei Aristoteles auch sonst verwandte Begriffe[2]), wie er denn in der Ethik geradezu sagt, die Schönheit wohne im grossen Körper; kleine Leute können zierlich und proportioniert sein, schön seien sie aber nicht. Die Ergänzung der Proportion in der Definition des Schönen durch die Grösse gehört in dieser Bestimmtheit Aristoteles; Platon hat nur gelegentlich eine darauf bezügliche Wendung, wenn er z. B. im Timaios sagt, die eben dargestellte Welt sei die grösste und beste, schönste und vollkommenste[3]).

Über das Mass der Grösse der Tragödie gibt Aristoteles keine andere Anweisung, als dass sie sich nach der Natur des Stoffes zu richten habe. «Je grösser innerhalb der Grenzen der Übersichtlichkeit die Fabel ist, desto schöner ist sie auch vom Gesichtspunkt der Grösse aus. Um es ohne scharfe Definition *(ἁπλῶς)* zu sagen: eine Ausdehnung, innerhalb deren bei einer Folge notwendiger oder wahrscheinlicher Ereignisse ein Umschlag von Unglück in Glück oder umgekehrt eintritt, ist die genügende Bestimmung für die Grösse.»

Das hat natürlich mit der sogenannten Einheit der Zeit gar nichts zu thun, sondern bezieht sich aus-

---

[1]) Poet. 23. 1459 *a* 17. [2]) Polit. VII 1326 *a* 30. Eth. IV 1123 *b* 5. [3]) Tim. 92 *b*.

schliesslich auf den Umfang der Tragödie. Aristoteles hat überhaupt von der Einheit der Zeit nirgends gesprochen, ebensowenig wie von der des Ortes. Er sagt nur einmal bei der vorläufigen Vergleichung des Epos mit der Tragödie, jenes sei der Zeit nach unbegrenzt, diese versuche möglichst innerhalb eines Sonnenumlaufes zu bleiben oder diese Grenze nur wenig zu überschreiten[1]). Das ist eine von den Beobachtungen, die ihm sein Material bot, und in einzelnen Fällen, wie z. B. im König Oidipus, trifft sie ja vollkommen zu. In andern Stücken aber, wie gerade im Agamemnon, ist die Einheit der Zeit nur gewahrt, wenn an die Phantasie der Zuschauer Anforderungen gestellt werden, die sie heute ohne Hülfe des Vorhanges schwerlich mehr erfüllen würde. In dieser Nacht ist Troja gefallen, die Fackelpost hat es verkündet; aber es ist kaum heller Tag, so naht der Herold, um die bevorstehende Ankunft des Königs zu melden; die Flotte ist also auch in einer Nacht herübergefahren. Doch nein, der Herold erzählt ja ausführlich von dem nächtlichen Sturm, und wie die aufgehende Sonne das von Leichen und Trümmern bedeckte Meer beleuchtete, und ausserdem wusste jeder Athener, wie lange die Fahrt von der Troas nach Nauplia dauerte. Der zwischen den Epeisodien eingelegte Chor bedeutet eben eine Pause von ganz beliebiger Dauer; im Oidipus auf Kolonos und in den Herakliden des Euripides wird während eines solchen Liedes fern an der Landesgrenze eine Schlacht geschlagen, von zahlreichen Unwahrscheinlichkeiten ähnlicher Art zu schweigen. Aber da der Schauplatz gewöhnlich derselbe bleibt, zieht es der Dichter vor, den Zuschauer sich über die Zeit wegsetzen zu lassen, so dass,

---

[1]) Poet. 5. 1449 *b* 13.

ganz äusserlich betrachtet, die Handlung allerdings innerhalb eines Tages Raum findet. Dass jedoch Aristoteles daraus eine Forderung hätte machen wollen, ist angesichts seiner bestimmten Ablehnung entschieden zu bestreiten.

Es ist nun in neuerer Zeit die Bestimmung der Handlung als einer «Grösse besitzenden» ganz anders gedeutet worden; man hat darin das Moment der Erhabenheit gefunden[1]). Aristoteles hat schon bei der Übersicht über die Entwicklung der Tragödie davon gesprochen[2]). Die Stelle ist schwierig, weil die Konstruktion nicht ganz klar ist und zwei Dinge, die eigentlich nichts miteinander zu thun haben, in einem Satze vereinigt sind. Wir würden erwarten, dass es hiesse, «die Grösse der Tragödie erwuchs aus kleinen Stoffen, und sie erlangte erst spät ihre Vornehmheit von lächerlicher Diktion aus, da sie sich aus dem Satyrspiel herausarbeitete». Was aber dasteht, lässt den Gedanken nicht abweisen, dass die Grösse zu der Würde in irgend welche Beziehung gesetzt sein solle, wiewohl der Ausdruck «sie erlangte ihre Vornehmheit» gewiss zunächst den Gegensatz zu der lächerlichen Diktion des Satyrspiels bedeutet, welche mit der Grösse nichts zu thun hat. So werden wir übersetzen müssen, «was die Grösse betrifft, so erlangte sie von kleinen Stoffen und lächerlicher Diktion aus, da sie sich aus dem Satyrspiel entwickelte, erst spät ihre vornehme Würde». Dass etwas Grösseres

---

[1]) Teichmüller Aristotelische Forschungen II S. 282 ff. Walter Geschichte der Ästhetik S. 577 ff., vgl. Müller Theorie der Kunst II S. 102 ff. Döring Kunstlehre des Aristoteles S. 234 ff. Reinkens Aristoteles über Kunst S. 250 ff. [2]) Poet. IV. 1449 *a* 18 *ἔτι δὲ τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὀψὲ ἀπεσεμνύνθη.*

auch zugleich etwas Bedeutenderes ist als das Kleine, wird auch in dem Satz ausgesprochen, die Dichter hätten sich in späterer Zeit statt dem Epos und dem Spottgedicht der Tragödie und Komödie zugewendet, weil diese Formen bedeutender und ansehnlicher seien als jene[1]). In ähnlichem Sinne rühmt sich Aristophanes, er habe die komische Kunst «gross gemacht und zu einer gewaltigen Burg gebaut durch grosse Worte und Gedanken und nicht alltägliche Witze»[2]). Dass also das Grosse vornehmer und bedeutender sei, ist klar; aber Aristoteles hat doch in der späteren Ausführung nur betont, dass es ein Moment der Schönheit sei, eine notwendige Ergänzung der inneren Abgeschlossenheit, mit der er auch in der Definition die Bestimmung aufs engste verbindet. Die Tragödie muss gross sein, weil sie sonst nicht schön, sondern höchstens niedlich ist, das ist es, was allein aus Aristoteles Worten mit Sicherheit hervorgeht. Damit soll nicht bestritten werden, dass die Grösse zur Erhabenheit beitrage; erhaben und klein sind ja auch unvereinbare Begriffe. Wohl aber ist zu bestreiten, dass die Erhabenheit wesentlich auf der Grösse beruhe, denn Aristoteles hat die letztere anders motiviert, noch darf man gar die nähere Bestimmung der Grösse in Mitleid und Furcht erblicken[3]). Wenn von grösseren und stärkeren Wirkungen der Affekte die Rede ist, so ist das ohne weiteres verständlich und geht die Worte der Definition gar nichts an.

Es ist begreiflich, dass man bei Aristoteles nach dem Erhabenen sucht; aber man muss sich bei der Erkenntnis bescheiden, dass es als gesonderte Begriffsbestimmung nicht vorhanden, sondern höchstens mit dem Ernsthaften verbunden ist und unter diesem mit-

---

[1]) Poet. 4. 1449 *a* 4. [2]) Friede 749. [3]) Walter S. 606 ff.

verstanden werden muss. Warum es fehlt, ist klar: hätte Aristoteles es betonen wollen, so würde er in ihm die Wirkung der Tragödie haben erkennen müssen; diese sieht er aber in der Katharsis, und neben ihr hat für ihn nichts anderes Raum.

An die Forderung der Abgeschlossenheit reiht sich im achten Kapitel die der inneren Einheit der Handlung, mit einer Reihe feiner Bemerkungen, die an die Metaphysik erinnern. Wie er dort sowohl als in der Logik das einer Sache von vornherein zukommende Wesen (das «Wesenswas» nach Bonitz, *τί ἦν εἶναι*) von den nur accidentiellen oder mittelbaren Eigenschaften des Dinges scheidet, so sieht er hier in den vielen Begebenheiten, die eine und dieselbe Person betreffen können, für die Handlung nur Zufälliges, sofern jene Ereignisse mit dieser in keinem Zusammenhange stehen. Die Einheit der handelnden Person macht die Einheit der Handlung noch nicht aus. Ebenso notwendig entwickelt sich aus diesen Forderungen die der poetischen Wahrheit; «sein Gesetz ist die Verknüpfung der Begebenheiten nach Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit, welche allein die wahre Einheit der Handlung ermöglichen. Dieses Gesetz erhebt die Dichtung über die individuelle Wirklichkeit hinaus zu der allgemein gültigen Wahrheit und zieht die Grenze zwischen der historischen Kunst und der Dichtkunst» [1]). Der Dichter zeigt, wie die Handlung nach Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit verlaufen würde *(οἷα ἂν εἴη)*, gerade wie bei Platon [2]) das Bild des vollkommen Gerechten gesucht wird, der dem Begriff in jedem Punkte entspricht, und der mit dem Gemälde eines Malers verglichen wird, worin dieser das Muster eines vollkommen schönen Menschen

---

[1]) Vahlen Beitr. I S. 293. [2]) Staat V 472 *d*.

malt, wie es in Wahrheit aussähe *(οἷον ἂν εἴη)*; unbekümmert darum, ob sich ein solcher Mensch in Wirklichkeit finde oder nicht. Das Gesetz der künstlerischen, der zufälligen Wirklichkeit entrückten Wahrheit stammt also von Platon.

Die hier aufgestellten Forderungen werden durch die ganze Poetik nie mehr aus dem Auge verloren. «Auch was mehr nur wunderbar ist und zufällig scheint, gewinnt an Bedeutung, wenn es den Eindruck des Absichtlichen macht, wie z. B. wenn die Statue des Mitys in Argos dessen Mörder erschlägt, wenn er sie betrachtet[1]).» «Der Situationswechsel der verknüpften *(πεπλεγμένη)* Tragödie vollzieht sich durch Erkennung oder Peripetie oder beides; diese aber müssen aus der Komposition der Handlung hervorgehen, so dass sich die entgegengesetzte Situation nach Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit aus den Vorbedingungen ergibt; denn es ist ein grosser Unterschied, ob etwas nach einem andern oder infolge von etwas anderem eintrete[2]).» «Es ist viel besser und lässt auf einen trefflicheren Dichter schliessen, wenn Mitleid und Furcht durch den Bau der Handlung hervorgerufen werden, als durch äussere scenische Mittel; die Affekte müssen in der Sache selbst liegen oder hineingelegt werden. Beweis dafür ist, dass sie auch beim blossen Lesen wirken[3]).»

Vom Standpunkt der Einheit aus werden die episodischen Fabeln abgelehnt, in denen ohne Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit ein Bild an das andere gereiht ist[4]). Hierher gehört auch die Forderung, der Chor müsse als einer der Schauspieler aufgefasst werden, ein Teil des Ganzen sein und an der Handlung teil-

---

[1]) Poet. 9. 1452 *a* 6. [2]) 10. 1452 *a* 19. 16. 1455 *a* 16. [3]) 14. 1453 *b* 2. 12. [4]) 9. 1451 *b* 34.

nehmen wie bei Sophokles, im Gegensatze zu Euripides[1]), der wegen der Stellung, die er dem Chor anweist, schon von Aristophanes angegriffen worden war[2]).

Da endlich auch die Lösung des Schauspiels aus der Handlung selbst hervorgehen muss, so ist in vielen Fällen die Verwendung des Maschinengottes verwerflich[3]). Schon Platon hatte sich im Kratylos dagegen ausgesprochen[4]), wo es sich um die Aufgabe handelt, die Entstehung der Sprache zu erklären. Man müsse, sagt er, «versuchen, Laute und Silben als Nachahmungen der Dinge aufzufassen; es sei denn, wir wollten die Urworte einfach als Satzungen der Götter hinstellen, wie die Tragiker, wenn sie in Verlegenheit sind, zu den Maschinen ihre Zuflucht nehmen und in der Höhe einen Gott auftreten lassen». Aristoteles schränkt die Allgemeinheit des Tadels ein. Er lässt den Maschinengott für das gelten, was «ausserhalb der Handlung liegt, seien es nun frühere Ereignisse, die ein Mensch nicht kennen kann, oder zukünftige Dinge, die der Weissagung und Verkündigung bedürfen». Mit dem letzten Wort hat er wohl die oft citierte taurische Iphigenie im Auge gehabt, und mit Recht. Athenes Auftreten ist selbst für unser Gefühl berechtigt. Die Handlung ist abgeschlossen, die Flucht gelungen; die mächtige Woge, die das Schiff wieder dem Lande zutreibt, hat nur den Zweck, die Göttin auftreten lassen zu können, damit sie die Zukunft verkünde und das Geschehene als dem Willen der Götter entsprechend erkläre.

Der Einheit der Handlung entspricht die Forderung an die Charaktere, dass sie den Personen angemessen, treu und konsequent seien, letzteres auch in dem Falle,

---

[1]) Poet. 18. 1456 *a* 26. [2]) Acharner 442. [3]) Poet. 15. 1454 *a* 37. [4]) Kratyl. 425 *d*.

dass der Grundzug des Charakters die Inkonsequenz ist. Seltsam berührt, dass Aristoteles den heroischen Entschluss der aulischen Iphigenie, sich für den Frieden des Heeres zu opfern, als Inkonsequenz tadelt. Zum Schlusse stellt er auch für die Charaktere die Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit ihres Redens und Handelns als unerlässliche Forderung auf und setzt diese mit derjenigen an die Handlung in Parallele[1]).

So hat er am vorhandenen Drama die Gedanken Platons geprüft und selbständig weiter entwickelt. Es ist dieses Stück der Poetik ein festgefügter Bau, an dem sich nicht wird rütteln lassen, wie denn das überhaupt noch nicht versucht worden ist.

3. Der Schmuck der Rede *(ἡδυσμένῳ λόγῳ).*

«Die Tragödie ist in geschmückter Sprache abgefasst, und zwar so, das die verschiedenen Arten dieses Schmuckes in den verschiedenen Teilen des Ganzen gesondert zur Anwendung gelangen[2]). Unter geschmückter Rede verstehe ich die, welche Rhythmos, Harmonie und Gesang enthält, unter der Trennung nach Arten das, dass einzelne Teile nur in Versen, andere wieder in musikalischer Komposition verfasst sind.» Mit diesen Worten weist Aristoteles auf das Ende des ersten Kapitels zurück, wo er sagt, dass das Drama alle Mittel der Nachahmung, Rhythmos, musikalische Komposition und Versmass enthalte, und zwar abwechselnd nach Partien. Deshalb ist es doch nicht notwendig, im sechsten Kapitel statt der musikalischen Komposition *(μέλος)* das Versmass *(μέτρον)* einzusetzen. Wir haben oben schon gesehen, dass im ersten Kapitel das metrische Wort *(μέτρον)* zu-

[1]) Poet. 15. 1454*a* 32. [2]) Zu lesen *ἑκάστου* Vahlen Komm. S. 117, und Susemihl in der mitgeteilten Übersetzung.

gleich Inhalt und Form bezeichnet; im vierten Kapitel sagt Aristoteles, die Versmasse seien Teile der Rhythmen[1]); in den Notizen zur Definition umfasst der Rhythmos offenbar das Versmass mit, Harmonie und Gesangskomposition dagegen bilden einen Begriff[2]), wie bei Platon im Symposion, wo die Bezeichnungen ebenso abwechseln: «wenn man vor Menschen Rhythmos und Harmonie anwenden soll, sei es, dass man selbst schaffe, was man Komponieren heisst *(μελοποιεῖν)*, oder bereits verfasste Lieder und Versmasse richtig verwende *(μέλεσι καὶ μέτροις)*, was man Bildung heisst» u. s. f. Da in der Poetik der Inhalt *(λόγος)* von vornherein abgetrennt ist, bleibt von der sprachlichen Seite nur der Rhythmos übrig; und das komponierte Lied durfte wohl nicht fehlen, weil die Chöre der Tragödie doch durch die Harmonie zu wenig charakterisiert erschienen. Die Sache ist klar und erfordert keine weitere Besprechung; auch bei Platon werden die verschiedenen Mittel verschieden bezeichnet[3]).

Wohl aber verdient eine Stelle Platons noch unsere Aufmerksamkeit. Im Staat sagt dieser: «Der Maler wird etwas darstellen, das ein Schuster zu sein scheint, ohne selbst von der Schuhmacherei etwas zu verstehen und für solche, die auch nichts verstehen, sondern nur nach Farben und Formen urteilen. So trägt auch der Dichter durch Bezeichnung von Dingen und Thätigkeiten gewissermassen Farben von jeder Kunst auf, ohne selbst davon etwas zu ver-

---

[1]) Poet. 4. 1448 *b* 21. [2]) Vahlen Komm. S. 118 nach Plat. Symp. 187 *d*. [3]) Gorg. 449 *d* ἡ μουσικὴ περὶ τὴν τῶν μελῶν ποίησιν in dem umfassenden Sinne von Staat III 398 *d*. Gesetze II 655 *a*. 661 *a*. Staat X 601 *b* ἐν μέτρῳ καὶ ῥυθμῷ καὶ ἁρμονίᾳ. Gorg. 502 *c* τό τε μέλος καὶ τὸν ῥυθμὸν καὶ τὸ μέτρον.

stehen, sondern er ahmt nur nach; und sowohl wenn er so in Versmass und Rhythmos und Harmonie über die Schusterei spricht, kommt es andern Leuten derart, die nur aus den Worten urteilen, vor, es sei sehr gut ausgedrückt, als auch wenn er über Feldherrnkunst oder sonst etwas redet. So haben diese Mittel selbst von Natur eine gewisse grosse Kraft der Berückung an sich. Denn würden die Werke der Dichter von den Farben der Musik entblösst, so dass sie nur an und für sich vorgetragen würden, so wird man wissen, wie sie zum Vorschein kommen. Ist es damit nicht wie mit den Gesichtern jugendfrischer Personen, die aber nicht schön sind, und sehen sie nicht aus wie diese, wenn die Jugendblüte sie verlassen hat[1])?» Ganz ähnlich im Gorgias; zum Beweise, dass die Poesie nur eine rhetorische Volksrede sei: «Wenn jemand die gesamte Poesie der Gesangskomposition, des Rhythmos und des Versmasses entkleidete, würde etwas anderes als gewöhnliche Reden übrig bleiben[2])?» An beiden Stellen sind die Mittel, den Inhalt zu schmücken, als verblendende Zuthaten bezeichnet; im ersteren Falle heissen sie Farben der Darstellung, ein Ausdruck, den später Platon in den Gesetzen als nicht zutreffend und ein von den Musikdirektoren erfundenes falsches Bild erklärt hat[3]). Es deckt sich aber mit dem von Aristoteles gebrauchten des Versüssens oder Würzens, den dieser auch in der Politik braucht, wenn er sagt, die Musik gehöre von Natur zu den versüssten Dingen[4]). Aber auch dieser Ausdruck stammt von Platon, der ihn in missbilligendem Sinne verwendet: «Wenn du die verzuckerte Poesie in den Staat aufnimmst, sei es in Gesängen oder epischen Versen, so wird Lust und

---

[1]) Staat X 601 *b*. [2]) Gorg. 502 *c*. [3]) Gesetze II 655 *a*. [4]) Polit. VIII 1340 *b* 16.

Schmerz im Staate regieren statt des Gesetzes und des allgemein gültigen besten Gedankens[1]).»

Aristoteles hat an der erwähnten Stelle der Politik die Verwendung der Musik im Unterricht geradezu damit begründet, dass die Jugend zu nichts Lust zeige, was nicht versüsst sei[2]); er tritt also auch hier zu Platon in einen gewissen Gegensatz; und darum können wir mit Sicherheit annehmen, dass auch die Bestimmung in der Definition der Tragödie mit Rücksicht auf Platon formuliert sei.

4. Die Art und Weise der mimetischen Darstellung

(δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας).

Der Satz, dass die Tragödie die Darstellung einer Handlung sei, durch handelnde Personen und nicht in erzählender Form, ist die Summe dessen, was im dritten Kapitel auseinandergesetzt war. Diese dritte Art der Einteilung hatte, wie wir gesehen, auch Platon beschäftigt, und er hatte sie nach der Ausdrucksweise *(λέξις)* genannt, einem Wort, das Aristoteles für den sprachlichen Ausdruck, die Diktion, verwendet. Platon hatte die Darstellungsweisen geschieden in die durch einfache Erzählung, durch Mimesis (im engern Sinne) und durch beide Mittel. «Die Poesie besteht entweder ganz in der Nachahmung, wie die Tragödie und Komödie, oder in dem Bericht *(δι' ἀπαγγελίας)* des Dichters selbst, was man vornehmlich bei Dithyramben finden kann; oder sie bedient sich beider Arten, sowohl in der epischen Poesie als auch sonst vielfach.» Dass hier nicht einfach die uns geläufige Einteilung

---

[1]) Staat X 607 *a τὴν ἡδυσμένην μοῦσαν ἐν μέλεσιν ἢ ἔπεσιν.* [2]) *οἱ μὲν γὰρ νέοι διὰ τὴν ἡλικίαν ἀνήδυντον οὐδὲν ὑπομένουσιν ἔχοντες.* [3]) Staat III 392 *d.* 394 *d.*

in Epos, Lyrik und Drama vorliegt, sieht man auf den ersten Blick. Der Dithyrambos gehört allerdings zur Lyrik, aber Pindar, Simonides, Bakchylides müsste Platon grösstenteils zur dritten Art rechnen. Dass auf diese Weise Zusammengehöriges getrennt wird, steht ausser Frage. Euphrosyne geriete in eine andere Abteilung als der Epilog zur Glocke. Das hat Platon im dritten Buch nicht weiter beachtet, weil es ihm dort allein auf die Wirkung der Nachahmung auf die Jugend ankam; aber wir sahen bereits, dass im zehnten Buch die Unterscheidung aufgegeben und Homer ganz zur mimetischen Poesie gerechnet ist.

Aristoteles, der das Schwanken im Begriff der Nachahmung ignoriert, hält sich in unserer Frage nur an den mitgeteilten Satz Platons. Er scheidet aber nicht in drei, sondern in zwei Teile [1]). «Mit den nämlichen Mitteln und die nämlichen Objekte kann der Dichter nachbilden: entweder indem er erzählt, sei es dass er es in der Gestalt eines andern thut, wie Homer, oder in eigener Person als einer und derselbe und ohne mit seinen Figuren abzuwechseln; oder so, dass alle handeln und sich bethätigen.» Dass Homer im Gegensatz zu andern Epen so wenig als möglich selbst redend auftrete, betont Aristoteles später ausdrücklich [2]).

Dass die Scheidung diese und nicht die Platons sei, hat Vahlen endgültig bewiesen [3]), und was dagegen vorgebracht worden ist, kommt nicht auf. Die Poesie erscheint in zwei grosse Massen geteilt, deren zweite das Drama ist. Die erste wirkt durch Erzählung *(δι' ἀπαγγελίας)*, und zu dieser gehört alles, was nicht Drama ist. Das Auseinanderreissen von Zusammen-

---

[1]) Poet. 3. 1448 *a* 20. [2]) 24. 1460 *a* 6. [3]) Vahlen Beitr. I S. 272. 305 f. Komm. S. 97.

gehörigem ist dadurch vermieden; freilich sind dann Epos und Lyrik nicht geschieden, aber darauf kann bei der Beurteilung der Stelle nichts ankommen. Ist doch der Gesichtspunkt ein ganz anderer als der der hergebrachten modernen Dreiteilung, die uns bei einer ganzen Masse poetischer Erzeugnisse hilflos im Stiche lässt.

Nun hat Aristoteles, wie wir sahen, den engern Begriff der Nachahmung aufgegeben, mit vollem Recht; aber es fehlte ihm jetzt für das Drama die zutreffende Bezeichnung; ahmt doch nach dem zweiten Kapitel die ganze Poesie Handelnde nach. Deshalb wählt er das Wort, nach dem das Drama, die «Handlung», genannt war *(δρῶντας)*, «woher auch einige den Namen des Dramas herleiten, weil es Agierende nachahme». Darauf lässt er noch den historischen Exkurs folgen, dass sich die Dorier die Erfindung des Dramas zuschrieben, denn dieses Wort für «handeln» *(δρᾶν)* sei ein dorisches, was ersichtlich falsch ist. Wenn er also in die Definition die Bestimmung aufnimmt, die Handlung werde dadurch dargestellt, dass die Personen selbst auftreten und nicht durch Erzählung, so kennen wir jetzt ihre Entstehung. In ihrem ersten Teile ersetzt Aristoteles die engere Bedeutung der Nachahmung durch das neue Wort, im zweiten verwendet er den schon von Platon gebrauchten Ausdruck *(δι' ἀπαγγελίας)* zur grösseren Verdeutlichung des Gegensatzes. Später hat er sich, wie schon früher erwähnt wurde, noch anders geholfen[1]). Ob er, wie Wilamowitz[2]) annimmt, «in jenem Ausdruck mehr gesucht und von der Tragödie gefordert hat, dass sie

---

[1]) Poet. 23. 1459 *a* 16 für die Tragödie *ἡ ἐν τῷ πράττειν μίμησις*, für das Epos *ἡ διηγηματικὴ καὶ ἐν μέτρῳ μιμητική*.
[2]) Euripides Herakles 1. Aufl. I S. 108.

ihre Handlung im wesentlichen vor Augen führe, darstellen und nicht erzählen soll», dass er sich also gegen das epische Element in der Tragödie wende, wage ich nicht zu entscheiden, da sich Aristoteles nirgends mehr darüber ausspricht.

Wird auf diese Weise die gesamte Poesie, soweit sie nicht Drama ist, in eine grosse Masse zusammengebracht, so scheint allerdings die eigentliche Lyrik zu kurz zu kommen. Die Frage, ob sie überhaupt von Aristoteles behandelt worden sei, ist schon bei der Besprechung der Aufzählung der Dichtungsarten oft aufgeworfen worden. Nun haben wir zwar gesehen, dass jene Aufzählung von Platon herstammt; aber damit ist nicht weiter geholfen, als dass die Frage für diesen gilt; und ist sie für diesen beantwortet, so folgt daraus noch nicht, dass Aristoteles den Kreis nicht hätte erweitern können, so gut er es durch Anfügung der Nomen an den Dithyrambos thut.

Wenn wir von Poesie sprechen, so denken wir dabei zu allererst an die Lyrik, an das «Lied, das nicht der dumpfen Menge ertönt, das der Dichter nicht singt, die Menschen zu bessern und zu bekehren, noch sie zu ergötzen und zu unterhalten, das er nur der Muse und etwa der Geliebten singt, das echte Lied»[1]). Aber das war nicht zu allen Zeiten so, und besonders im alten Athen nicht. Das Interesse knüpfte sich im fünften Jahrhundert fast ausschliesslich an die Tragödie, die auch des Lyrischen viel enthielt; ihre Lieder wurden gern bei geselliger Vereinigung gesungen[2]). Daneben war der Dithyrambos da, dessen Name bei Aristoteles die ganze lyrische Chorpoesie umfasst[3]). Aber das lesbische Lied, Sappho und

[1]) Wilamowitz Eurip. Her. I S. 70. [2]) Aristoph. Wolken 1353 ff. Friede 531. [3]) Wilamowitz a. a. O. I S. 78.

Alkaios, fehlen in der Übersicht bei Platon wie bei Aristoteles. Wohl hat es Platon geschätzt; Sappho und Anakreon sind ihm Zeugen, dass über den Eros schon in alter Zeit schöner und wahrer geredet worden ist als in der Prunkrede des Lysias[1]); aber für die Gegenwart spielte es ebensowenig eine Rolle wie für das beginnende achtzehnte Jahrhundert Walter von der Vogelweide. Zudem mutete der lesbische Dialekt den Athener fremdartig an[2]). Ihre Aufgabe fassten weder Platon noch Aristoteles historisch in dem Sinne, dass sie alle poetischen Leistungen, auch die halb verschollenen, in den Kreis der Untersuchung gezogen hätten. Wie in den politischen Dingen, so legten sie auch hier nur zweierlei zu Grunde: das in der Gegenwart thatsächlich noch Gepflegte wie Drama und Dithyrambos, und das allgemein Bekannte und Geschätzte wie das Epos. Eine Theorie der Kunst verfährt überhaupt selten anders. Von den Dichtern der Vergangenheit redet sie gewöhnlich nur, wenn diese auf das Geistesleben der Gegenwart noch eine Wirkung ausüben. So wird eine moderne Poetik zwar Homer, das attische Drama, Shakespeare und das Nibelungenlied stark berücksichtigen, aber Aristophanes, Dante, Wolfram und das Rolandslied der Litteraturgeschichte überlassen. Die Lyrik ist also von beiden Philosophen berücksichtigt; allerdings, und das muss betont werden, nur insofern sie lebende Kunstform war. Was wir Volkslied nennen, hat ohne Zweifel auch in Athen existiert, aber es wurde der Beachtung nicht gewürdigt. Auch bei uns ist das ja erst der Fall, seit Herder auf dessen grosse Bedeutung aufmerksam gemacht und Goethe die höchste

---

[1]) Phaidr. 235 *c*. [2]) Protag. 341 *c* von Pittakos *Λέσβιος ὢν καὶ ἐν φωνῇ βαρβάρῳ τεθραμμένος.*

Kunst des Dichters in die einfachste Form des Liedes hineingezaubert hat. Vergessen wir überhaupt nicht, dass ohne Goethe die Entwicklung und Wertschätzung der Lyrik, wie sie das neunzehnte Jahrhundert in allen westeuropäischen Ländern zeigt, undenkbar gewesen wäre.

5. Die Wirkung der Tragödie.

Der Schlusssatz der Definition ist für Aristoteles deren wichtigster Teil; denn er enthält die Endursache, den Zweck, um dessen willen etwas ist, *(τίνος ἕνεκα)*, durch den sich die Thatsachen (das *ὅτι)*, in unserem Falle die einzelnen Eigenschaften der Tragödie, zu einem vollkommenen begrifflichen Ganzen zusammenschliessen. Die Angabe des Zweckes verlangt die aristotelische Logik durchaus von dem, der in das Wesen einer Sache eindringen will. Wer sich mit dem Schein begnügt (der *διαλεκτικός)*, wird z. B. ein Haus definieren als eine Vereinigung von Ziegeln, Steinen und Holz; wer aber die Dinge zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung macht (der *φυσικός)*, wird sagen, ein Haus sei ein aus dieser Materie gebildetes Schutzmittel gegen die von Wind, Regen und Hagel drohende Vernichtung. Er sucht nicht nur den Stoff, sondern auch die gestaltende Form (das *εἶδος)*, durch die der Zweck des ganzen Gebildes angegeben wird (das *ἕνεκα τωνδί)*[1]. Allerdings durchdringen sich Thatsachen und begriffliche Form unzertrennlich; aber das Wesen der Sache geht doch erst aus dem Grund oder Zweck hervor[2]. Darnach ist alles, was bisher von der Tragödie ausgesagt worden, als deren Materie anzusehen. Besitzt eine Dichtung alle die hervorgehobenen Eigenschaften, so ist sie zwar dem

[1]) Psych. I 403 *b* 1 ff. [2]) Psych. II 416 *b* 23.

Vermögen nach *(δυνάμει)* eine Tragödie, wie das Erz dem Vermögen nach eine Statue ist. Wie aber eine solche aus dem Erz erst durch die dem Geiste des Künstlers entspringende Form wirklich entsteht, so wird eine Dichtung mit den angegebenen Eigenschaften erst dann in Wirklichkeit *(ἐνεργείᾳ)* zur Tragödie, wenn sie durch Mitleid und Furcht die Katharsis dieser Pathemata bewirkt. Der Schlusssatz ist also der Kern der ganzen Definition und weder eine weitere Forderung noch die Angabe der «Mittel und Wege, wie sich die Grösse der Handlung herausstellt»[1]). Von dem Masse, in dem die Tragödie diesen Zweck erfüllt, hängt ihre Berechtigung ab, ihren Namen zu führen, wie schon der äussere Erfolg beweist[2]).

Die Ansicht des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie scheint von denen des Aristophanes und Platon gleich weit entfernt. Im fünften Jahrhundert, als die Tragödie noch lebte, war sie die höchste Freude und der höchste Stolz des Atheners. Das lernen wir vor allem aus Aristophanes, dessen Komödien mit Tragikercitaten gespickt sind. Es thut dabei wenig zur Sache, dass die Citate grossenteils parodistisch gemeint sind; man parodiert mit Erfolg nur das, was dem Zuhörer bekannt ist, und woran er in Liebe oder auch Abneigung ein Interesse nimmt. Vieles aber ist gewiss gar nicht als Parodie zu fassen, sondern als eine dem Dichter wie dem Publikum gleich erfreuliche Reminiscenz. War doch die Tragödie der eigentliche Lesestoff[3]), die jährliche Festaufführung die Freude des Volkes[4]).

Aber nicht die Freude am Schauen allein machte dem Athener die Tragödie so wert. Wohl empfand

[1]) Walter Gesch. der Ästhetik S. 616. [2]) Poet. 13. 1453 *a* 22. [3]) Wilamowitz Eur. Her. I S. 120 ff. [4]) Aristoph. Ritter 581. 589. Wolken 309. Friede 530.

das Volk in erster Linie die Lust der Aufführung, und Aristophanes betont, dass es die herben und starren Dichter ebensowenig liebe als die herben Weine[1]). Es konnte jedoch nicht ausbleiben, dass man sich auch über eine tiefere Bedeutung der Stücke Rechenschaft zu geben suchte. Die Poetik entspringt dem natürlichen Bedürfnis des Menschen, sich über die Wirkung der Poesie klar zu werden. Die populäre Poetik nun ist immer ethisch. Das Volk sieht in der hohen Dichtung eine Lehre verkörpert und fragt nicht lang, ob es die Absicht des Dichters gewesen sei, sie auszusprechen, oder nicht. Es verehrt in ihm instinktiv den, der es zu Höherem führt, und deshalb sind noch heute die obern Galerien der Theater so stark besetzt, wenn Schiller gegeben wird. Der Dichter ist der oberste Lehrer seines Volkes; das Schöne und das Nützliche sind letzterem nicht zwei verschiedene, sondern unzertrennliche Dinge. Wohl können sie getrennt sein, wie wenn in den Fröschen Dionysos zweifelnd sagt, er wolle den Dichterstreit nicht entscheiden; denn Aischylos und Euripides seien ihm lieb, und er werde sich mit keinem verfeinden. Aischylos nämlich halte er für weise, an Euripides aber habe er Freude[2]). Damit ist aber der Stadt, die einen Dichter braucht, nicht geholfen, und die Entscheidung fällt dann doch zu dessen Gunsten aus, der für die notleidende Stadt den besten Rat weiss. Denn das ist doch die Hauptsache. «Weshalb», frägt Aischylos im Beginn des Wettstreites, «muss man den Dichter verehren?» und Euripides antwortet: «für seinen Geist und seine Belehrung, weil wir die Menschen in den Städten bessern[3])». Dessen berühmen sich beide Dichter;

---

[1]) Athen. I 30 *c*, wogegen Plat. Staat III 398 *a*. [2]) Frösche 1411. [3]) Frösche 1008.

Euripides weist darauf hin, wie sehr er auf die Lebenshaltung der Athener eingewirkt habe, Aischylos betont mit Stolz die erhabenen Beispiele aller Tugenden, die er nach Homers Vorgang plastisch geformt habe, um sie den Athenern als leuchtendes Vorbild hinzustellen; darum sei auch seine Poesie nicht mit ihm gestorben. Aus Aristophanes Versen strahlt die ganze Bewunderung für die Erhabenheit der alten Poesie, für den hohen Prophetenberuf des Dichters, der für ihn das Wichtigste war, und dessen Bedeutung für das Leben seines Volkes er nicht stark genug hervorheben konnte. Das Gute soll der Dichter lehren, das Schlechte verbergen, ob es auch im Stoffe enthalten sei; er soll eben solche Stoffe nicht wählen. So dachte das Volk, und so dachten auch seine Dichter. Aristophanes hat den Aischylos genau so gezeichnet, wie er ihn aus der Orestie kannte, als den wahren Propheten [1]), der zu allen Lebensfragen des Staates Stellung nimmt. Von Sophokles und Euripides ist das nicht mehr erst zu erweisen. Darum sind ihre Werke noch lange keine Umhüllungen irgend welcher Lehrsätze. Stoff und Personen sind auch ihnen die Hauptsache; aber wenn der Dichter auf der Menschheit Höhen wohnen soll, so darf er nicht teilnahmlos über ihr schweben, sondern er muss ihr sagen können, dass er mit ihr fühlt, und ihre Freude und ihr Leid spiegelt sich in seinem Werke. Das ist allerdings nicht «l'art pour l'art», aber es ist die Poetik jedes Volkes gewesen, das zu seinen Dichtern in einem innerlichen Verhältnis stand.

Platon steht durchaus auf demselben Standpunkte. Die Angriffe, die er im Staat gegen die Poesie und namentlich gegen die Tragödie richtet, besagen nicht, dass er der Dichtkunst eine andere Aufgabe zuweisen

---

[1]) vgl. Wilamowitz Griech. Tragödien II S. 305 ff.

wollte. Soll doch der Dichter und jeder Künstler, der in dem neuen Staate noch thätig sein darf, «das Talent haben, die Natur des Schönen und Wohlgestalteten aufzuspüren, damit die Jugend, wie in einer gesunden Gegend wohnend, von überall her Nutzen habe, woher nur immer von schönen Werken etwas an ihr Auge oder Ohr gelangt, wie wenn ein Lufthauch aus gesunden Orten ihnen Gesundheit zuwehte, der sie unvermerkt schon von Kindheit an zur Gleichheit und Liebe und Übereinstimmung mit dem schönen Gedanken führt[1])». Vielmehr greift Platon die Poesie an, weil sie, wenigstens so weit sie mimetisch sei, diese hohe Aufgabe nicht erfülle. Nachdem er erklärt hat, sie sei nichts Ernsthaftes, sondern eine blosse Kurzweil, ein Spiel, fährt er so fort[2]):

«Auf welche Seite des Menschen übt sie nun ihre Macht aus? Es ist bekannt, dass die entfernten Gegenstände dem Auge kleiner erscheinen als sie wirklich sind, und dass derselbe Gegenstand uns geknickt oder gerade vorkommt, je nachdem wir ihn im Wasser sehen oder ausserhalb. Alles das ist offenbar eine in unserer Seele ruhende Verwirrung, die durch die Wissenschaften des Messens, Zählens und Wägens gehoben werden kann, so dass nicht mehr das scheinbar Grössere oder Kleinere, Zahlreichere oder Schwerere in unserer Seele herrscht, sondern eben jenes Messende, Wägende und Berechnende. Das ist die Aufgabe des vernünftigen Seelenteils.

«Mag nun aber der Mensch noch so genau gemessen haben und die wirklichen Verhältnisse bestimmen, so kommt ihm der entfernte Gegenstand doch kleiner vor, als er ist. Er hat also von der

---

[1]) Staat III 401 *c*. [2]) X 602 *c*. Die Partie ist in der Wiedergabe etwas gekürzt.

Grösse einer und derselben Sache zugleich entgegengesetzte Eindrücke; und da einer und derselbe nicht über ein und dasselbe verschiedene Vorstellungen haben kann, so muss der Teil unserer Seele, dessen Vorstellungen dem Mass widersprechen, von demjenigen, der nach dem Mass urteilt, verschieden sein. Da nun der letztere der beste ist, so muss der mit ihm in Widerspruch tretende zu den schlechteren gehören. Wenn aber die Malerei und jede mimetische Kunst ihr Werk fern von der Wahrheit zu stande bringt (weil sie nämlich die Sinnendinge nachbildet, die ihrerseits wieder nur Abbilder des wahren Seienden, der Ideen, sind), so wendet sie sich an das in uns, was von der Vernunft fern ist, und ist dessen Freundin und Vertraute zu keinem gesunden oder wahren Zweck. Selbst also minderwertig verkehrt die mimetische Kunst mit dem Minderwertigen in uns und bringt Entsprechendes hervor. Sehen wir nun zu, was das ist, woran die Poesie sich wendet.

«Sie ahmt Menschen nach, die gezwungene oder freiwillige Handlungen begehen, und die ihr Glück oder Unglück auf diese Thaten zurückführen und bei diesem allem entweder Schmerz oder Freude empfinden. Ist nun der Mensch in allen diesen Dingen einstimmig mit sich? gewiss nicht; es ist vielmehr so, wie wir an dem Beispiel aus der Optik gezeigt haben, dass er über einen und denselben Gegenstand widersprechende Vorstellungen habe: er entzweit sich und streitet auch in den Handlungen mit sich selbst. Von unzähligen solcher zugleich entstehender Widersprüche ist unsere Seele erfüllt [1]).

«Ein wackerer Mann, der das Unglück hat, einen Sohn oder sonst etwas, dass er hoch schätzte, zu ver-

---

[1]) 603 *c*.

lieren, wird das am leichtesten tragen. Wenn es auch unmöglich ist, dass er gar keinen Schmerz empfinde, so wird er doch dem Schmerz gegenüber massvoll sein; und er wird den Schmerz noch mehr bekämpfen und sich dagegen stemmen, wenn die Augen von seinesgleichen auf ihn gerichtet sind, als wenn er in der Einsamkeit ganz für sich sein kann. In letzterm Falle nämlich wird er sich gestatten, manches auszusprechen, worüber er sich schämen würde, wenn ihn jemand hörte, und vieles thun, was an einem andern zu sehen er unleidlich fände [1]).

«Was uns nun ermahnt, uns zusammenzunehmen, ist die Vernunft und das Gesetz, was uns aber zur Betrübnis hinzieht, ist die traurige Erfahrung selbst[2]). Die Vernunft ist bereit, dem Gesetze zu gehorchen, das sagt, es sei das schönste, im Unglück möglichst Ruhe zu bewahren und nicht unwillig zu werden; denn es sei weder klar, was an dergleichen Schicksalen gut oder böse sei, noch helfe es uns für die Zukunft etwas, wenn wir es unwillig ertragen, und es dürfe auch auf nichts von den menschlichen Dingen grosses Gewicht gelegt werden; auch hemme die Trauer das, was möglichst schnell in uns eintreten sollte, nämlich die ruhige Betrachtung des Geschehenen und die Gewöhnung der Seele, sich der Heilung und Wiederaufrichtung des durch den Fall und die Krankheit betroffenen Teiles zuzuwenden, indem man die Klage durch Heilkunst verschwinden lässt. Im Gegensatz dazu ist der Seelenteil, der immer zur Wiedererinnerung an das Unglück und zum Klagen hinzieht und davon nicht genug bekommen kann, vernunftlos, energielos und wehleidig [3]).

---

[1]) 603 *e*. [2]) 604 *b* *αὐτὸ τὸ πάθος*, vgl. IV 439 *b*. *d*. [3]) 604 *d*.

Diese reizbare Charakteranlage[1]) ermöglicht zahlreiche und mannigfaltige Nachbildung, während die verständige und ruhige, die sich immer gleich bleibt, weder leicht nachzubilden noch, wenn es geschieht, leicht zu verstehen ist, besonders für eine grosse Versammlung und mannigfach geartete Menschen, wie sie sich im Theater zusammenfinden. Denn damit wird ein ihnen fremder Zustand nachgebildet. Für diesen ist offenbar der mimetische Dichter nicht geartet, und seine Kunst hat nicht das feste Ziel im Auge, dieser Seite der Seele zu gefallen, wenn er bei der Menge glänzen will, sondern er eignet sich für den reizbaren und wankelmütigen Charakter, weil dieser leicht darzustellen ist. Er bringt also, ganz wie der Maler, Dinge hervor, die der Wahrheit gegenüber minderwertig sind, und wendet sich an eine Seite der Seele, die nicht die beste ist. So können wir den Dichter nicht mit Recht in die Stadt aufnehmen, die nach guten Gesetzen leben soll; denn er erweckt und nährt die schlechte Seite der Seele und verderbt, indem er sie stark macht, den vernünftigen Teil. Wie wenn nun jemand in einer Stadt die Schlechten mächtig macht und ihnen den Staat überliefert, während er die Anständigen vernichtet, gerade so pflanzt der mimetische Dichter der Seele des Einzelnen eine schlechte Verfassung ein, indem er deren unvernünftigem Teil willfahrt und diesem, der gross und klein nicht unterscheidet, sondern dasselbe bald für gross und bald für klein hält, Bilder vorgaukelt, die von der Wahrheit weit entfernt sind[2]).

Das ist aber nicht der grösste Vorwurf, den wir der Poesie machen müssen. Ganz arg ist nämlich, dass sie auch die vernünftigen Leute, mit ganz we-

---

[1]) *τὸ ἀγαναχτητικόν.* [2]) 604 *e* ff.

nigen Ausnahmen, zu schädigen vermag. Wenn die besten unter uns anhören, wie Homer oder einer der andern Tragiker einen von den Heroen darstellen, wie er in Trübsal ist und die Rede lang ausdehnt, und auch solche, die Klagelieder singen und heftige Geberden der Trauer machen, da empfinden wir Freude und, ganz uns hingebend, folgen wir mit unserer Teilnahme [1]), und in allem Ernst loben wir den als einen trefflichen Dichter, der uns in diese Stimmung versetzt. Trifft uns aber ein eigenes Leid, so setzen wir im Gegenteil unsern Stolz darein, ruhig zu bleiben und geduldig auszuhalten, weil wir nur das für männlich, das eben Gelobte aber für weibisch ansehen. Ist nun das Lob richtig? müsste man, wenn man einen Mann in einem Zustande sieht, in dem man nicht sein möchte, und dessen man sich schämen würde, sich nicht eher mit Abscheu abwenden, als sich freuen und Beifall spenden [2])?

«Zur Erklärung des scheinbaren Widerspruchs ist Folgendes zu bedenken. Was damals beim eigenen Leid gewaltsam zurückgehalten wurde und darnach hungerte zu weinen und genug zu klagen und sich zu ersättigen, da es von Natur darauf angelegt ist, dergleichen zu begehren: das ist gerade das, was von den Dichtern gesättigt wird und Freude empfindet. Das beste Teil unserer Natur aber lässt, da es durch Vernunft und Sitte noch nicht genugsam erzogen ist, in der Wachsamkeit gegen das Thränenbedürftige in uns nach, weil es doch fremde Leiden betrachtet und für sich nichts Schimpfliches darin sieht, einen fremden Mann zu loben und zu bemitleiden, wenn er, obwohl er behauptet, ein Edler zu sein, masslos trauert. Vielmehr erblickt man in jener Lust einen Gewinn

---

[1]) *ἑπόμεθα συμπάσχοντες.* [2]) 601 *c* ff.

und würde sich derselben nicht gern dadurch berauben lassen, dass man das ganze Gedicht verachtete. Denn nur Wenigen ist die Erwägung verliehen, dass wir von dem Fremden notwendig für unser Eigenes einen Schaden mitbringen; denn wenn wir an jenem unser Mitleidsgefühl genährt haben, so ist es nicht leicht, es bei eigenem Leid zurückzuhalten [1]).

«Ganz gleich verhält es sich mit dem Lächerlichen. Wenn man etwas Lachenerregendes, das man sich schämen würde, selbst vorzuführen, in der Komödie oder in privater Nachahmung hört und sich darüber freut und es nicht als gemein verwirft, so thut man dasselbe wie bei den mitleidigen Klagen. Denn die Lust, Lachen zu erregen, die aus Furcht vor dem Rufe eines Possenreissers durch die Vernunft in uns zurückgehalten wurde, die lässt man dann los; und nachdem man sich dort kindisch aufgeführt hat, lässt man sich zu Hause unvermerkt so gehen, dass man wirklich zum Komiker wird. Dass die Poesie in uns dergleichen wirkt, gilt auch von Sinnenlust, Zorn und allen andern Regungen der Begierden, der Trauer und Lust in unserer Seele, die ja jeder unserer Handlungen folgen. Sie nährt, indem sie begiesst, was vertrocknen, sie macht zum Herrn, was gehorchen sollte, damit wir statt schlechter und elender, besser und glücklicher würden [2]).»

Der Vorwurf, den Platon der Poesie macht, ist ein zwiefacher. Erstens stellt sie uns schlechte Beispiele vor Augen, den reizbaren und mannigfach schillernden Charakter statt des besonnenen und ruhigen, und verhindert so unsere innere vernunftgemässe Vervollkommnung. Zweitens aber, und das ist bei weitem wichtiger, sie schläfert die Wachsamkeit der

---

[1]) 606 *a b.* [2]) 606 *c d.*

Vernunft ein und befriedigt die durch sie gezügelten Begierden des unvernünftigen Seelenteils. Unter diesen steht das in der Seele ruhende Verlangen nach Klagen und Weinen obenan; es liegt in allen, die schmerzliche Verluste erlitten haben, und selbst die Besten sind ihm ausgesetzt. Das Mitgefühl, das die Tragödie erweckt, schafft jenem Verlangen Befriedigung, und die Freude, die wir dabei empfinden, ist der des Hungernden zu vergleichen, wenn er Speise bekommt. Wollten wir, von dem polemischen Zusammenhang der Ausführung absehend, nach unserer Stelle die Wirkung der Tragödie kurz definieren, so müssten wir sagen: «Sie bewirkt durch Erregung von Mitleid, Sinnenlust, Zorn und allen Begierden, Schmerzen und Freuden der Seele eine mit Lust verbundene Befriedigung dieser krankhaften Seelenzustände [1]).»

Mit einer gewissen Verschiedenheit drückt sich der Philebos aus [2]). Es ist dort von den Empfindungen die Rede, die zugleich Lust und Schmerz enthalten, also von gleichzeitiger Wirkung beider. Das geht vor allem aus dem Beispiel des Zorns hervor, wo Homers Wort citiert ist, dass er süsser als träufelnder Honig in der Brust der Männer wie ein Rauch wächst [3]), und aus den breiteren Erörterungen über das Lächerliche, wo durchaus eine Gleichzeitigkeit der Empfindungen betont ist. Von den Zuschauern der Tragödie heisst es, dass sie zugleich mit der Lustempfindung weinen [4]). Indessen ist die Auffassung keine andere als im Staat; auch hier wird

---

[1]) *δι' ἐλέου καὶ ἔρωτος καὶ θυμοῦ καὶ πάντων τῶν ἐν τῇ ψυχῇ ἐπιθυμητικῶν τε καὶ λυπηρῶν καὶ ἡδέων περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων ἀποπλήρωσιν.* [2]) Phileb. 48 *a.* [3]) *Σ* 108. [4]) *τάς γε τραγικὰς θεωρίσεις, ὅταν ἅμα χαίροντες κλάωσι, μέμνησαι.*

der Unlust die Leere, der Lust die Erfüllung zu Grunde gelegt, und die ganze Ausführung über die Lust knüpft an diejenige über Erinnerung an[1]).

Die Seele wird vor dem Schauspiel an ihr Leid erinnert und freut sich der Befriedigung; anders dürfte der freilich nicht leicht zu erfassende Gedankengang schwerlich zu nehmen sein.

Das Wesentliche also, was Platon als Wirkung der Tragödie bezeichnet, ist die Erweckung eines Lustgefühls, das er als schädlich verurteilt[2]). Das erzieherische Moment spricht der Staat der mimetischen Poesie vollständig ab.

Wenn wir uns nunmehr zu Aristoteles wenden, so ist vor allem hervorzuheben, dass der Begriff der Lust *(ἡδονή)* in der Definition fehlt. Solange man, wie man wohl wird thun müssen, der ausdrücklichen Versicherung, die Definition sei wirklich als solche gemeint, Glauben schenkt, so lange darf man die Katharsis nicht ohne weiters mit der Lust identifizieren. Diese letztere erfordert eine besondere Behandlung, um so mehr, als es doch auffällt, dass sie Platons Ausführungen gegenüber nicht in der Wesensbestimmung *(ὅρος οὐσίας)* der Tragödie erscheint.

Während Platon von einer Reihe von Gefühlen spricht, die durch die Poesie angeregt werden, beschränkt sich Aristoteles auf Mitleid und Furcht, von denen die letztere in der mitgeteilten Stelle des Staates nicht genannt ist. Niemand kann im Ernst daran denken, dieses Paar nur als beispielsweise angeführt zu betrachten, weil in einem spätern Kapitel der Poetik noch der «Zorn und was alles zu diesen Gefühlen

---

[1]) Phileb. 33*e*. [2]) Staat X 607*c*.

gehört», erwähnt wird[1]). Denn dort handelt es sich nicht um die Wirkung der Tragödie, sondern um den Teil derselben, den Aristoteles die Gedankenschöpfung *(διάνοια)* nennt. Diese aber, sagt er, gehört eigentlich nicht in die Poetik, sondern in die Rhetorik, wo sie denn auch ihren Platz haben mag. Ganz kurz bezeichnet er als den Umfang dessen, was alles dazu gehöre, Beweis und Widerlegung, Erregung der Gefühle und Darstellung einer Sache als wichtig oder unwichtig. Es handelt sich also nicht um die beim Zuschauer zu erregende Stimmung, wie in der Definition, sondern um die rednerischen Mittel, welche die Personen des Stückes einander gegenüber verwenden; gerade wie sie nach der Rhetorik der Redner verwendet, um einen bestimmten Eindruck hervorzurufen. Die Personen des Stückes reden aber nicht zum Publikum, sondern zu einander, und so bezieht sich die Erregung der Gefühle hier nicht auf das, was wir Wirkung der Tragödie nennen. Dazu stimmt erstens, dass in der Poetik sonst Mitleid und Furcht allein, und zwar immer irgendwie verbunden, auftreten; und zweitens die sehr bestimmte Bezeichnung: «die Katharsis dieser Gefühle» *(τῶν τοιούτων)*. Gegen Bernays' korrekte Interpretation, dass *τοιοῦτος* mit dem Artikel nie etwas anderes heisse als «dieser», höchstens bloss rückweisend «solcher», ist nicht aufzukommen[2]). Noch genauer könnten wir sagen «das was durch das Vorstehende definiert ist». Das wird man fast auf jeder Seite in Platon und Aristoteles bestätigt finden; ohne

---

[1]) Poet. 19. 1456 *a* 38 *μέρη δὲ τούτων τό τε ἀποδεικνύναι καὶ τὸ λύειν καὶ τὸ πάθη παρασκευάζειν, οἷον ἔλεον καὶ φόβον καὶ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα, καὶ ἔτι μέγεθος καὶ μικρότητα*, was alles in der Rhetorik eingehend untersucht ist. [2]) Bernays zwei Abhandl. S. 152 (27).

weiteren Zusatz bestimmt das Wort ausschliesslich den Umfang des bereits Bezeichneten, «so Gearteten». Selbst Lessing stimmt im Grunde damit vollkommen überein. Man braucht nur seine Ausführung[1]) genau zu lesen, um zu sehen, wie er zuerst ganz richtig sagt «das *τοιούτων* bezieht sich lediglich auf das vorhergehende ‚Mitleid und Furcht'» dann aber eine Hinterthüre aufmacht, durch die wenigstens verwandte Empfindungen noch hereingelassen werden. Wie konnte er dann gegen die von ihm Bekämpften, die alle Affekte verstanden, die Grenze ziehen? denn entweder haben jene Recht, und der Ausdruck bezieht sich auf alle Empfindungen der Seele, auf die ja auch Platon die Wirkung der Tragödie ausdehnt, oder der Sprachgebrauch hat Recht, und dann gilt die Katharsis nur für Mitleid und Furcht. Man mag bedauern, dass die Begrenzung so eng ist, aber den Sinn der Stelle geht das nichts an.

Dass Platon in der Erregung des Mitleids, der Teilnahme *(συμπάσχειν)* an dem Geschick der Helden, eine sehr wesentliche Wirkung der Tragödie erblickt, haben wir gesehen; die Furcht ist dagegen dort nicht erwähnt. Beide Affekte behandelt aber das dritte Buch des Staates[2]), wie gewöhnlich ohne Homer und die Tragödie zu trennen. «Homers Poesie erweckt durch die falschen Hadesbilder Furcht; diese sind also zu verwerfen, nicht als ob sie nicht poetisch und der Menge angenehm zu hören wären, sondern je poetischer sie sind, um so weniger dürfen Knaben und Männer, die frei sein und Knechtschaft mehr als den Tod fürchten sollen, sie vernehmen. Ebenso muss man auch die furchtbaren und schrecklichen Bezeichnungen *(δεινά τε καὶ φοβερά)*, die damit verbunden sind, ver-

[1]) Hamb. Dram. St. 77. [2]) Staat III 387.

werfen, wie Kokytos, Styx, die drunten, leblose Schatten, und alle Worte dieser Art, die beim blossen Nennen alle Zuhörer schaudern *(φρίττειν)* lassen; und vielleicht sind sie in anderer Hinsicht gut; wir aber fürchten für die Wächter, sie könnten infolge solchen Schauders erhitzter und damit weichlicher werden, als recht ist. Darf man denn nun die dieser entgegengesetzte Art in der Poesie darstellen? werden wir nicht auch die Klagen und das Jammern der gepriesenen Helden verbieten? Der rechtschaffene Mann wird für den rechtschaffenen, dessen Freund er ist, den Tod nicht als ein Unglück ansehen; er wird also für jenen nicht jammern, als ob ihn etwas Furchtbares getroffen hätte.» Darauf folgt, ganz ähnlich der Stelle des zehnten Buches, die Forderung männlichen Ertragens des Leidens. «Daher sind die Klagen des Achilleus, des Priamos, des Zeus bei Homer höchst unwürdig und geben unserer Jugend ein schlechtes Beispiel für die Selbstbeherrschung.»

Die Poesie erweckt also auch nach Platon Mitleid sowohl als Furcht. Die Ursache des Mitleids ist das Furchtbare, das einem andern widerfährt, wobei wir den Eindruck mit empfinden *(συμπάσχομεν)*. So erzählt Phaidon, es habe ihn beim Tode des Sokrates kein Mitleid angewandelt, wie es doch einem, der beim Tode eines nahen Freundes zugegen war, natürlich gewesen wäre[1]). Es ist dieselbe Definition wie in der aristotelischen Rhetorik: «was wir, wenn es uns betrifft, fürchten, darüber empfinden wir, wenn es andern geschieht, Mitleid»[2]).

Im Phaidros fragt Sokrates an einer Stelle, die uns später noch beschäftigen wird: «Wie? wenn jemand zu Sophokles und Euripides käme und sagte, er ver-

---

[1]) Phaidon 58 *e*. [2]) Rhet. II 1386 *a* 28.

stehe, über einen kleinen Gegenstand lange Reden zu machen und über einen grossen ganz kurze, und wenn er wolle, jammervolle *(οἰκτράς)* und im Gegenteil auch furchterregende und einschüchternde *(φοβερὰς καὶ ἀπειλητικάς)*, und was dergleichen mehr ist, und er glaube nun, wenn er das lehre, könne er andern die Dichtung einer Tragödie vermitteln: was würden sie sagen?» und Phaidros antwortet: «sie würden ihn auslachen, wenn er meint, eine Tragödie sei etwas anderes als die schickliche Komposition dieser Dinge, so dass sie zu einander und zum Ganzen im richtigen Verhältnis stehen» [1]). Phaidros betont damit, dass Mitleid und Furcht erregende Partien notwendige Teile der Tragödie seien. Das dürfen wir als eine am Anfang des vierten Jahrhunderts verbreitete Ansicht betrachten; denn Phaidros spielt in dem Dialog die Rolle eines Vertreters der allgemeinen Bildung, die sich besonders auf die Rhetorik etwas zu gute that. Wir sahen, dass Platon selbst namentlich das Mitleid stark betont, und dass er Furcht und Mitleid für Gegensätze erklärt, offenbar in dem Sinne, dass sie die äussern Grenzen der von der Tragödie erregten Affekte bilden. Aristoteles dagegen beschränkt sich auf Mitleid und Furcht.

Gewiss werden durch die Tragödie Mitleid und Furcht erregt, wenn auch die Berechtigung der Ausschliesslichkeit nicht anerkannt werden kann [2]). Hamlet sagt, nachdem er den Schauspieler angehört [3]):

> Hätte er das Stichwort und den Ruf zur Leidenschaft
> wie ich, was würd' er thun? die Bühn' in Thränen
> ertränken und das allgemeine Ohr
> mit grauser Red' erschüttern; bis zum Wahnwitz
> den Schuld'gen treiben und den Freien schrecken,
> Unwissende verwirren, ja betäuben
> die Fassungskraft des Auges und des Ohrs.

---

[1]) Phaidr. 268 *c*. [2]) Wilamowitz Eur. Her. I S. 109 f. [3]) Hamlet II 2.

Da haben wir bei dem grössten modernen Dramatiker die Mitleid und Furcht erregenden Reden, die der Phaidros hervorhebt.

Woher kommt es denn nun, dass Aristophanes von solcher Art der Wirkung gar nirgends spricht? dienen ihm doch im Gegenteil des Euripides klägliche Figuren zum Gegenstand des ausgesuchtesten Hohnes, von den Acharnern bis zu den Fröschen; ja im letztern Stück wirft Aischylos dem Euripides geradezu vor, er habe die hohe Kunst durch das Bettelkostüm seiner Figuren erniedrigt, um dadurch grösseres Mitleid zu erregen[1]). Aus demselben Geist ist es gesprochen, wenn Sokrates verächtlich von denen redet, die vor Gericht ihre Jammertragödien aufführen, um die Richter zum Mitleid zu bestimmen[2]).

Als die Tragödie noch lebte, da standen im Bewusstsein des Volkes die beiden Wirkungen voran, von denen wir gesprochen haben: die Freude an dem schönen dramatischen Spiel und das Gefühl der Erhebung durch den erhabenen Inhalt, durch den es sich sittlich gefördert fühlte. Wer je jung gewesen ist, wird sich erinnern, dass es ihm vor der Tragödie, als er sie zuerst kennen lernte, nicht anders erging. Freude und helle Begeisterung waren die herrschenden Gefühle, und die Reinigung der Leidenschaften liess man samt Mitleid und Furcht lieber auf sich beruhen, weil all das nicht bis zum Bewusstsein zu dringen vermochte. Man nahm mit Respekt davon Notiz, weil es Aristoteles und Lessing doch wohl wissen mussten, aber mit dem Eindruck, den wir empfanden, stimmte es nicht so recht überein.

---

[1]) Frösche 1063. [2]) Apol. 35 *b* *τὰ ἐλεεινὰ ταῦτα δράματα εἰσ ἀγοντος.*

Als in Athen die grosse Tragödie gestorben war, nahm der Zuschauer ihr gegenüber von selbst eine andere Stellung ein. Mochten auch die alten Stücke gelegentlich wieder aufgeführt werden, oder mochte man sie lesen, es fehlte so viel, was sie dem fünften Jahrhundert so lieb gemacht hatte: vor allem der ganze Hintergrund, die mächtige Vaterstadt mit ihrem Reich und ihrer trotz allem tüchtigen Bürgerschaft, dann die Beziehung auf den Tag der Aufführung und damit auf die politische Lage, endlich das Verständnis für den Inhalt des Dramas, die Heldensage. Die Dramen konnten nicht mehr die Stimmung erzeugen wie an dem Tage, für den sie gedichtet waren. In dem Sinne, wie es noch Aristophanes verstanden hatte, war der Dichter nicht mehr der Lehrer seines Volkes, als zürnender Prophet, als liebevoller Mahner, als Teilnehmer an allen seinen Freuden, Leiden, Bestrebungen, als Führer zum Höchsten. Die zeitgenössische Tragödie liebte starke Effekte und verschmähte die Charakteristik, welche die alten Dichter so hoch entwickelt hatten.

So stand der Gebildete dem alten Drama schon halb fremd gegenüber; aber gewirkt hat die Tragödie auch auf ihn, und er suchte sich, was der alte Athener nicht nötig gehabt hatte, von dieser Wirkung psychologische Rechenschaft zu geben. Nennt doch Phaidros die Untersuchung über richtige Abfassung irgend welcher Schrift die einzige Lust, die das Leben wirklich wert mache[1]). Da traten denn jene Momente hervor, die früher vor der grossen Begeisterung unbeachtet geblieben waren, und in ihnen sah man vor allem die Wirkung des Dramas. Das war nicht falsch, aber das moderne Urteil fusste doch

[1]) Phaidr. 258 *e*.

stark auf Reflexion. Platon hat das deutlich genug ausgesprochen, wenn er auf jene Frage des Stümpers den Sophokles schliesslich antworten lässt, das seien alles die Vorstufen, aber nicht das Wesen des Tragischen *(τὰ πρὸ τραγῳδίας, ἀλλ' οὐ τὰ τραγικά)*, und in diesem Urteil ist die Forderung der abgeschlossenen Komposition mit inbegriffen. Platon hatte eben die alte Zeit noch gesehen und betrachtete auch die Erregung der Gefühle nur als eines der vielen Mittel des Dichters, die den Tönen vergleichbar sind, welche man einzeln den Saiten entlocken kann, die aber selbst in ihrer Gesamtheit noch lange nicht das Wesen der Musik ausmachen. Wenn er im Phaidros den Sophokles vom Tragischen sprechen lässt, so meint er damit alles das, was die alte Zeit unter Tragödie verstand.

Der Staat atmet einen andern Geist. Die Poesie waltet ihres hohen Amtes nicht würdig, das ist der Grundton. Sie thut es nicht nur nicht, sondern sie kann es auch nicht, weil sie mimetisch ist. Sie lehrt die Wahrheit nicht, denn sie stellt nur die Sinnendinge dar, deren Wirklichkeit selbst nur relativ ist. Die Charaktere, welche zur Nacheiferung die geeignetsten sind, kann das Publikum nicht verstehen, also bildet der Dichter den, den es begreift, weil es ihm gleicht. So bleibt als wahrhafte Wirkung in der That nur das übrig, was die Zeit im Drama sieht, die Erregung der Gefühle, die allerdings eine Lust erweckt, aber eine verderbliche, denn sie zieht das Unverständige, Schlechte in uns gross. Die Furcht und das Mitleid und alle andern Affekte, die sie hervorruft, bedrohen die Seele der Besten; gerade um deren willen ist sie zu verbannen.

Es ist von vornherein klar, dass sich die aristotelische Definition ganz eng an diesen Gedanken-

gang anschliesst, allerdings nicht um ihm zu folgen, sondern um ihn zu widerlegen. Keine Rede von einer Auffassung, die der des Aristophanes auch nur im geringsten entspräche. Wir sahen schon, dass die Erhabenheit in der Definition eigentlich fehlt. Es fehlt aber auch die Gesamtheit der Affekte, die man deshalb um jeden Preis hinein zu interpretieren bemüht ist; hätte doch selbst Lessing gern etwas mehr davon gehabt. Es fehlt endlich die naive Freude an der künstlerischen Darbietung, obwohl sie sich zuweilen eindrängt, weil sie eben doch vorhanden ist[1]).

Nichts bleibt übrig als Mitleid und Furcht und die darauf gebaute Lehre von der Katharsis. Bevor wir uns zu letzterer wenden, müssen wir noch fragen, was Aristoteles unter Mitleid und Furcht verstanden, und inwiefern er sie als ein Paar betrachtet habe.

Nach der Ausführung der Forderungen über die abgeschlossene Ganzheit, Einheit und poetische Wahrheit fährt die Poetik fort: «da aber die Tragödie nicht nur Nachahmung einer in sich abgeschlossenen Handlung, sondern auch von Mitleid und Furcht erregenden Dingen ist», u. s. f.[2]). Die Begründung kann auf die Definition, sie kann auch weiter zurückweisen, auf den verlorenen Schluss des achten Buches der Politik. Schon aus dem Eingang geht hervor, dass nur diejenigen Mittel der Tragödie in Betracht gezogen werden, die Mitleid und Furcht erregen; ihre Feststellung geschieht mit ausschliesslicher Rücksicht auf den angegebenen Zweck, und Aristoteles schärft diesen wiederholt ein. «Die Komposition der schönsten Tragödie ist nicht einfach, sondern verflochten und soll Mitleid und Furcht erregende Handlungen nachbilden[3]).» «Mitleid und Furcht können durch scenische Mittel hervor-

---

[1]) Poet. 26. 1462*a* 17. [2]) 9. 1452*a* 3. [3]) 13. 1452*b* 34.

gerufen werden, aber auch durch die Komposition der Begebenheiten[1]).» «Der Dichter muss die aus Mitleid und Furcht fliessende Lust hervorrufen[2]).» Aus dieser wiederholten Hervorhebung ersieht man ganz klar, dass Aristoteles die Erregung von Mitleid und Furcht, und zwar beider Affekte, nicht des einen oder andern, von der Tragödie verlangt. Darin hat Lessing vollkommen recht[3]). Beides nennt Aristoteles zusammenfassend das Tragische *(τραγικόν)*[4]).

Nun gibt es eine Anzahl von Stellen, aus denen man das Gegenteil schliessen wollte, und die einen etwas unverständlichen Streit hervorgerufen haben. «Rechtschaffene Männer dürfen nicht einen Umschlag von Glück ins Unglück erfahren, denn das erregt kein Mitleid und keine Furcht *(οὐ-οὐδέ)*, sondern ist entsetzlich *(μιαρόν)*; noch darf der Schlechte von Unglück zu Glück gelangen, denn das entspricht dem Tragischen von allem am wenigsten *(ἀτραγῳδότατον γὰρ τοῦτ' ἐστὶ πάντων)*; denn es enthält nichts von dem, was es sollte, es ist nämlich weder ‚menschenfreundlich' noch Mitleid noch Furcht erregend *(οὔτε-οὔτε).*» Endlich das ins Unglück stürzende Scheusal: «eine solche Komposition enthält zwar das ‚Menschenfreundliche', aber der Ausgang erregt weder Mitleid noch Furcht[5])». Wie soll man sich denn auf Griechisch oder auf Deutsch anders ausdrücken um zu sagen, dass eine aus zwei Stücken bestehende Bedingung nicht erfüllt werde? Setzen wir den Satz positiv, so heisst er überall: «die Komposition hat sowohl Mitleid als Furcht zu erregen». Die korrelaten Negationen trennen nicht, sondern verbinden zur Einheit.

---

[1]) Poet. 14. 1453 *b* 2. [2]) *b* 11. [3]) Hamb. Dramat. St. 75 f. [4]) Poet. 14. 1453 *b* 36. 18. 1456 *a* 23. [5]) 13. 1452 *b* 37.

An der zuletzt angeführten Stelle wird der Ausschluss des Scheusals als eines tragischen Helden mit den Worten begründet: «denn jenes bezieht sich auf den, der unverdient leidet, diese auf den Gleichartigen, Mitleid auf den unverdient Leidenden, Furcht auf den Gleichartigen». Der echte tragische Held, der infolge eines Fehlers, aber nicht durch schlechte Gesinnung ins Unglück stürzt[1]), ist unseres Mitleids gewiss, denn er leidet mehr, als er verdient, und er ist ein Gleichartiger, insofern er, wie wir alle, weder ganz gut noch ganz böse ist. Die beiden Qualitäten sind also nicht voneinander zu trennen, folglich auch die beiden Gefühle nur insofern, als sie sich an verschiedene Seiten des Objekts knüpfen.

Bei der Untersuchung über die Arten der Wiedererkennung sagt Aristoteles: «Die genannte Art ist dem Stoff und der Handlung am meisten gemäss; denn eine solche Erkennung wird entweder Mitleid oder Furcht erwecken, Vorgänge, die ja eben die Tragödie nachzubilden hat»[2]). Eine Änderung der Stelle wäre nur dann statthaft, wenn Mitleid und Furcht identische Begriffe wären, was erst erwiesen werden müsste. Sind sie es nicht, so ist der Satz ganz verständlich: «eine Erkennung, die zugleich einen Umschlag bedeutet, erweckt entweder Mitleid oder Furcht». Was von der gesamten Tragödie gilt, dass sie beides bewirke, braucht eben nicht für jeden einzelnen Situationswechsel zu gelten.

Später[3]) bespricht die Poetik die Möglichkeit, die Affekte entweder durch die Künste der Scenerie oder, was weit vorzuziehen sei, durch die Komposition selbst hervorzurufen. Ganz und gar verwerflich aber sei es,

---

[1]) Vahlen Beitr. II 14 f. [2]) Poet. 11. 1452 *b* 1 *ἢ ἔλεον ἢ φόβον*. [3]) Poet. 14. 1453 *b* 7.

durch die Bühnenmittel nicht den Eindruck des Furchtbaren, sondern den des Wunderbaren hervorzubringen. Hier steht das Furchtbare allein; es kann für sich allein bewirkt werden. Abschliessend folgt der Satz: «da nun der Dichter die aus Mitleid und Furcht durch das Mittel der Nachahmung entstehende Lust erwecken soll, ist es klar, dass das in die Begebenheiten zu legen ist. Welche von den Vorgängen nun Furcht und welche Mitleid erregen, wollen wir untersuchen». Die Vorgänge *(συμπίπτοντα)* sind die tragischen Mittel, die nun im einzelnen erörtert werden. Es sind demnach nicht für beide Affekte die nämlichen.

Zuerst kommt die leidvolle That (das *πάθος*)[1]. Begeht sie der Feind gegen den Feind, so erweckt sie kein Mitleid; wohl aber wenn es sich um Befreundete handelt. «Das *πάθος* wird unter die Objekte des Mitleids eingereiht» (Vahlen). Zum Schluss heisst es, «es ist schöner, wenn der Thäter in Unkenntnis handelt und die Erkenntnis der That folgt; denn das Grässliche ist dann nicht da, und die Erkennung ruft Entsetzen hervor *(ἐκπληκτικόν)*», während der That selbst das Mitleid zugewiesen wurde. Auch später wird das Erschrecken ausdrücklich als eine Folge der Erkennung bezeichnet[2]. Die verschiedenen tragischen Mittel haben also verschiedene Aufgaben zu erfüllen.

Das sind die Stellen der Poetik, wo von Mitleid und Furcht die Rede ist. Sie sprechen für sich vollkommen deutlich. Wie der Phaidros betrachtet auch Aristoteles die Affekte gesondert; sie wechseln mit einander ab und brauchen nicht zugleich einzutreten; aber enthalten müssen in der richtigen Tragödie beide sein.

Zur Erklärung der beiden Begriffe hat zuerst Lessing die Rhetorik herangezogen und ist durch sie

---

[1]) Vahlen Beitr. II S. 21. [2]) Poet. 16. 1455 *a* 17.

zu der berühmten Formel geführt worden: «Furcht ist das auf uns bezogene Mitleid,» und «das Mitleid schliesst die Furcht notwendig ein». Er glaubte sich durch den Satz der Rhetorik gestützt: «um es ohne scharfe Begriffsbestimmung zu sagen; furchtbar ist alles, was, wenn es einem andern geschieht oder bevorsteht, unser Mitleid erregt» [1]). Aber warum hat Lessing den Satz nicht auch umgekehrt? Aristoteles sagt doch bald darauf: «überhaupt kann man auch hier festsetzen: was wir für uns selbst fürchten, das bemitleiden wir, wenn es andern geschieht» [2]). Das gäbe doch auch den Schluss: «Mitleid ist die auf andere bezogene Furcht.» Dann hätten wir die Identität beider Begriffe gehabt, aber es wäre nicht schlimmer gewesen als die Hälfte des Satzes. Denn die Furcht wird eben doch, was Lessing vermeiden wollte, zu einer Modifikation des Mitleids.

Aristoteles hat aber das gar nicht sagen wollen. Er sagt nichts weiter, als dass die nämlichen Gegenstände oder Erfahrungen, wenn sie uns betreffen, Furcht, wenn andere, Mitleid erregen. Darin trifft er mit Platon zusammen [3]).

Aristoteles spricht in der Rhetorik gar nicht von der durch die Tragödie erregten Furcht. Nicht als ob hier die Erfindung des Unterschieds zwischen wirklicher und tragischer Furcht wieder aufgewärmt werden sollte; wir müssen einfach fragen, was die Rhetorik bezweckt.

Platon hatte den Redner angewiesen [4]), er müsse, da die Kraft der Rede eine die Seele bestrickende *(ψυχαγωγία)* sei, zuerst wissen, wie viele Arten von Seele es gebe, und ebenso die entsprechenden Arten

---

[1]) Rhet. II 1382 *b* 26. [2]) 1386 *a* 27. [3]) Staat 387 III *d*, s. oben S. 81. [4]) Phaidr. 271 *d*.

der Rede kennen. Denn bestimmt geartete Menschen lassen sich durch bestimmt geartete Reden, aus bestimmter Ursache zu bestimmten Handlungen bereden, während andere dem nicht zugänglich seien. Auf dieser Vorschrift und deren weiteren Ausführungen ist die aristotelische Rhetorik aufgebaut. Sie unternimmt es, den Redner anzuleiten, wie er bei Reden im Rat, vor Volk und Gericht den Zuhörer, dem nachher die entscheidende That zufällt, in eine gewisse Stimmung versetzen und dessen Gefühle erregen könne. Er muss daher unterscheiden können, in welcher Verfassung die Leute z. B. leicht zornig werden, wem sie zu zürnen pflegen, und weshalb; das muss man alles wissen, wenn man den Zuhörer zornig stimmen will.

Unter den Künsten der Rede hatte Platon Reden, die Mitleid, und solche, die Furcht erregen *(ἐλεεινολογίαι καὶ δεινώσεις)*, hervorgehoben. Die Rhetorik führt das aus, ohne jedoch beide zusammenzustellen oder vor der Erregung anderer Affekte besonders auszuzeichnen.

Die Furcht, die ein Redner bei seinen Zuhörern hervorrufen will, um einen bestimmten Zweck zu erreichen, ist nun natürlich enger zu fassen, als was man im allgemeinen unter dem Worte versteht. In der politischen Rede wie vor Gericht handelt es sich immer um Gefahren, die er den Zuhörern als ihnen oder dem Staate bevorstehend hinstellt, sofern sie nicht thun, was er fordert; Gefahren, vor denen er sie warnt, und die sie wirklich treffen könnten. Davon ist doch in der Tragödie gar keine Rede, und es heisst auch in der Poetik nirgends, dass der Zuschauer für sich etwas fürchte. Bezeichnend ist darum, dass der Abschnitt der Rhetorik über die Furcht die Tragödie gar nicht erwähnt, wie es beim Mitleid geschieht. Es ist eben etwas

ganz anderes. Wir fürchten bei einem uns Gleichartigen nicht für den Helden, denn das wäre eine matte Reflexion, sondern weil wir die Sache miterleben. Ob wir in privater oder politischer Hinsicht etwas fürchten, das hat mit der Furcht, die wir vor der Tragödie empfinden, wenig zu thun. Wir können bei einem Gewitter in einem soliden Hause Angst bekommen, nicht weil wir glauben, der Blitz könnte einschlagen oder der Sturm das Haus umblasen, überhaupt nicht, weil wir etwas glauben, sondern ganz unmittelbar. Dasselbe Gefühl erfasst uns bei der Tragödie, nicht vor jeder zwar, aber vor vielen. Aristoteles hat es nicht anders gemeint, wenn er vom Erschrecken (ἐκπλήττεσθαι) spricht und für Furcht und Mitleid die Verben «schaudern und bemitleiden» (φρίττειν καὶ ἐλεεῖν) braucht[1]). Die Furcht, die Platon und Aristoteles fast gleichlautend als Erwartung eines drohenden Übels definieren[2]), ist somit nichts Reflektiertes, sondern etwas ganz Unmittelbares, wie sie die Rhetorik an späterer Stelle, wo es sich um die allgemeinste Bedeutung des Wortes handelt, als ein plötzliches Frieren bezeichnet[3]). Lessing hat unrecht gehabt, die Übersetzung «Schrecken» zu verpönen. An seinem Irrtum trägt allerdings Aristoteles mit Schuld, weil er die Erregung der tragischen Affekte durch seine Mittel unbillig einengt. «Schrecken» sagt auch nicht genug, aber das Wort passt z. B. für die Erscheinung der Lyssa im Herakles und den Schluss der Choephoren. An andern Orten würden wir andere Ausdrücke vorziehen. Wer je den ersten Akt des Macbeth gut hat darstellen sehen, weiss, wie er von einem lastenden Gefühl bedrückt war, das ihm fast den Atem benahm. In schwere und düstere

---

[1]) Poet. 14. 1453 *b* 5. [2]) Prot. 358 *d*. Rhet. II 1382 *a* 21. [3]) κατάψυξις Rhet. II 1389 *b* 32.

Ahnung versetzt uns von Anfang an der Agamemnon, anders ist wieder das Gefühl unbezwinglichen Grauens in Oidipus, Lear, Othello, wo wir das Verhängnis unaufhaltsam nahen sehen, anders die wachsend trübe Stimmung im Tasso. Das ist nicht «auf uns bezogenes Mitleid», sondern ein Affekt für sich.

Eine ganz andere Sache ist es mit dem Mitleid. Ob wir es mit den Menschen des täglichen Lebens, als Richter mit Angeklagten oder mit den Gestalten der Bühne empfinden, macht für das Gefühl selbst im Grunde keinen Unterschied. Das Bewusstsein, «dass wir ein solches Leid für uns oder für einen der Unserigen vielleicht auch zu erwarten haben, und besonders wenn es nahe erscheint»[1]), ist nicht Furcht für uns, sondern die notwendige Bedingung des Verständnisses für das fremde Leid; «denn», fährt die Rethorik ausdrücklich fort, «es ist klar, dass, wer Mitleid empfinden soll, notwendig in einer Lage sein muss, dass er glaubt, er oder einer der Seinigen könnte etwas Leides erfahren; weshalb auch weder die völlig Verlorenen Mitleid empfinden (denn sie glauben nicht mehr an die Möglichkeit des Leides, weil sie schon darin sind), noch auch die, die sich auf dem Gipfel des Glückes sehen, denn diese beherrscht der Übermut». Dass es sich um die Befähigung zum Mitleid handelt, geht auch aus der folgenden detaillierten Untersuchung hervor, welche Menschen dieses Gefühl empfinden. Unter denen, die zum Mitleid untauglich sind, nennt die Rhetorik geradezu die, welche sehr in Angst sind, weil sie nämlich zu sehr am eigenen Eindruck haften, als dass sie zum Mitgefühl für andere kämen.

---

[1]) Rhet. II 1385 *b* 14.

Aristoteles sieht die Bedingung des Mitleids wesentlich in der Betrachtung der Möglichkeit, selbst Ähnliches zu erfahren; Platon hatte es vor allem damit begründet, dass wir uns an eigene Leiden erinnern, und das trägt die Rhetorik nach, denn zusammenfassend sagt sie «überhaupt empfindet man Mitleid, wenn man in einer Lage ist, dass man sich an solche Ereignisse im eigenen oder dem Leben der Seinigen erinnert, oder für sich oder jene solche erwartet[1].» Die beiden Quellen des Mitleids sind vorher nicht ganz geschickt mit einander verbunden: «in der Verfassung, zu glauben, es könnte ihnen etwas zustossen, sind die, die schon Leid erlitten haben und ihm entronnen sind»; denn thatsächlich fürchtet man die Wiederkehr des Unglücks durchaus nicht immer. Darum bedeutet denn auch der mitgeteilte abschliessende Satz die erweiternde Korrektur der frühern Aufstellung.

Wenn Aristoteles die Geschichte des Psammenitos[2]) heranzieht, um sich noch deutlicher auszusprechen, so rückt er dem Gedankengang der Poetik schon ganz nahe. «Man bemitleidet Bekannte, wenn sie uns in der Verwandtschaft nicht allzu nahe sind; denn für diese letzteren fühlen wir, als ob es uns selbst treffen sollte. Deshalb weinte auch Amasis nicht, als er seinen Sohn zum Tode führen sah, wohl aber über seinen Freund, der um eine Gabe flehte. Denn dieses ist Mitleid erregend, jenes entsetzlich *(δεινόν)*. Das Entsetzliche ist etwas anderes als das Mitleid Erregende und geeignet, das Mitleid auszutreiben und sogar oft das Gegenteil hervorzubringen.» Was Aristoteles hier das Entsetzliche *(δεινόν)* nennt, das ist das Grässliche *(μιαρόν)* der Poetik, das dort dem Mitleid

---

[1]) Staat X 605 *d* ff. Rhet. II 1386 *a* 1. [2]) Herod. III 14. Aristoteles nennt ihn mit einem Gedächtnisfehler Amasis.

ebensosehr im Wege steht. Nur fügt Aristoteles bei, wir empfinden Mitleid, wenn den Unserigen das Entsetzliche nahe sei, wie das auch Platon gesagt hatte.

So kommt denn Aristoteles auch direkt auf das Mitleid im Drama zu sprechen[1]) und betont hier stärker als in der Poetik die Notwendigkeit, die uns sonst fern liegenden Leiden der Helden unserer Phantasie möglichst nahe zu bringen, durch Geberde, Stimme, Kostüm. Das ist in diesem Zusammenhang ganz verständlich und streitet nicht gegen den Satz der Poetik, dass man auch beim Lesen tragisch empfinden könne. Denn wenn Aristoteles vom wirklichen Leben zum Spiel der Bühne überging, musste er das Gemeinsame, die Nähe der Vorgänge, hervorheben, und dabei dachte er naturgemäss zuerst und vor allem an die Aufführung; in der Poetik dagegen, wo nur vom Drama die Rede ist, brauchte der Unterschied zum wirklichen Leben nicht betont zu werden. Im gewöhnlichen Leben wie auf der Bühne, so schliesst die Betrachtung über das Mitleid, erregen die ernsten Charaktere dieses Gefühl am meisten; und bei dieser Gelegenheit wird auch das Moment des unverdienten Leidens, im Zusammenhang der Rhetorik nicht ganz motiviert, hervorgehoben. Man spürt hier deutlich die Beziehungen zur Poetik.

Wenn Aristoteles in der Rhetorik sagt, man bemitleide die Gleichartigen, diese aber in der Poetik als Objekt der Furcht bezeichnet[2]), so ist beides richtig, ohne dass die Stellen einander besonders nahe angingen. Was die Rhetorik meint, ist das nach Alter, Charakter, Lage, Stand und Herkunft Gleichartige, während die Poetik von der Vermeidung der Extreme des durchaus Reinen und durchaus Schlechten

---

[1]) Rhet. II 1386 *a* 29. [2]) II 1386 *a* 24. Poet. 13. 1453 *a* 4.

spricht. Nur durch die innere Verwandtschaft mit uns wird der Charakter des tragischen Helden unserem Gefühl nahe gerückt.

Was Aristoteles sagt, ist demnach Folgendes. Die Tragödie erregt sowohl Furcht als Mitleid, zwei von einander unabhängige Gefühle. Sie können durch dasselbe tragische Mittel hervorgerufen werden, aber das ist durchaus nicht notwendig; erforderlich ist nur, dass die ganze Tragödie beides bewirke. Die Furcht ist kein reflektiertes, sondern ein unmittelbares Gefühl; verwandt sind Mitleid und Furcht nur dadurch, dass die Befähigung zum Mitleid auf unserer Furcht vor eigenem Unheil beruhen kann, während es ebenso oft, wie Platon es darstellt, der Erinnerung an eigenes Leid entspringt.

Auf die Erregung von Mitleid und Furcht baut Aristoteles seine Lehre von der Katharsis. Wenn wir uns erinnern, in wie umfassender Weise bisher die Gedanken Platons für seine Anschauungen massgebend waren, so können wir uns von vornherein der Vermutung nicht erwehren, dass auch hier eine Beziehung zu dem Meister vorliege. Dass wir nicht an eine völlige Übereinstimmung zu denken haben, ist klar. Platon hat, als er der Poesie die Fähigkeit zum Lehramt absprach, die Erregung der Affekte als ein ihr wesentliches Moment hervorgehoben und sie darum aus seinem Staate verbannt. Aristoteles behielt die Lehre von der Erweckung der Affekte bei, die er auf Mitleid und Furcht beschränkte, und bezeichnete diese als die Mittel, durch welche die Tragödie ihren eigentlichsten Zweck, die Katharsis, erreiche. Er wendet sich also *gegen* Platon. Die Affekte sind nach ihm nicht nur nicht schädlich, sondern helfen die Absicht der Tragödie erfüllen.

Es ist vor allem wichtig, die Bedeutung des Ausdrucks in ihrer Entstehung zu begreifen. Wenn es

nicht gelingt, deren Genesis zu erkennen, so bleibt nicht viel mehr als ein Vermuten übrig. Ohne Zweifel können die Zeugnisse Späterer wertvoll sein; aber schon die von Bernays herangezogenen Stellen der Neuplatoniker sind nichts weniger als unzweideutig und sagen nicht das, was er in ihnen sucht. Die Späteren benutzten ganz gern Aussprüche der alten Philosophen; aber sie dienten ihnen doch nur als Bausteine, die sie zu ihren eigenen Zwecken bearbeiteten, um ein neues Gebäude aufzuführen. So ist ihre Benutzung schwierig und führt nicht sicher zum Ziele. Unabhängige Äusserungen von Dichtern aller Zeiten können mit jedem Sinn, den man der aristotelischen Stelle unterlegt, vereinigt werden; aber zu deren Interpretation tragen sie erst bei, wenn diese gefunden ist.

Die Katharsis steht in der Poetik wie etwas Bekanntes. Es fehlt uns die Stelle der Politik, wo von der poetischen Katharsis die Rede war; dagegen ist uns diejenige über musikalische Katharsis erhalten, in der Erziehungslehre der Politik[1]). Sie ist äusserst wertvoll, und wir müssen sie deshalb einer genauen Prüfung unterwerfen.

Die musikalische Erziehung ist ein sehr wichtiger Teil der Erziehung überhaupt. Die Frage, ob die Jugend zur selbständigen Übung in Musik angehalten werden solle, wird unbedingt bejaht, wogegen den erwachsenen Bürgern der eigene Betrieb derselben im allgemeinen untersagt ist. Besonders eindringlich wird eingeschärft, dass die Kinder nicht zu Virtuosen herangebildet werden sollen; denn das sei ein verrohendes Handwerk, da die Künstler dem rohen Geschmack der Zuhörer gerecht werden müssen[2]).

---

[1]) Polit. VIII 1341 *b* 32. [2]) VIII 1341 *b* 9.

Nun fragt es sich, ob alle Harmonien und Rhythmen in Anwendung zu bringen seien, oder ob man einen Unterschied zu machen habe, sodann, ob wir für die, die sich um die Erziehung der Jünglinge zur Tugend bemühen, den nämlichen Unterschied festsetzen sollen oder einen andern. Die Erörterung ins Einzelne wird denen überlassen, die sich dafür interessieren; als Gesetzgeber *(νομικῶς)* haben wir nur Hauptgrundzüge anzugeben.

Wie in dem ganzen Buch weicht Aristoteles von Platon darin ab, dass er die Bedeutung der Musik für die Kinder von der für die Erwachsenen trennt, während Platons Staat das für die Jugend Unzuträgliche überhaupt verbannt. Aber der Unterschied bezieht sich nur auf den Staat, nicht auf die Gesetze. Denn hier hat Platon ausführlich von denen gesprochen, welche die Erziehung der Jünglinge zur Tugend zu übernehmen haben. Es sind nicht die Lehrer gemeint, von denen besonders die Rede ist, sondern die Vereinigung der Männer vom dreissigsten bis zum sechzigsten Jahre, die er den dionysischen Chor nennt[1]). Ihnen liegt die Pflicht ob, das für die Erziehung Zweckmässige in Poesie und Musik herauszufinden, zu begutachten und es der Jugend zu übermitteln. Die erwachsenen Männer des Staates bilden in ihrer Gesamtheit die Censurbehörde und ermöglichen es so, dass nur das Beste im Staate Aufnahme findet. Wir werden sogleich noch eine weitere Beziehung der Politik zu dieser Einrichtung kennen lernen. Aristoteles fährt nun fort:

«Wir nehmen die Einteilung der Lieder so an, wie sie einige von den Philosophen durchführen, die sie in solche einteilen, welche Charaktere, Handlungen

---

[1]) Gesetze II 664*c*.

und Verzückung darstellen *(τὰ μὲν ἠθικὰ τὰ δὲ πρακτικὰ τὰ δὲ ἐνθουσιαστικά).*» Die Übersetzung trifft den Sinn nicht völlig. Die Musik bewirkt in der Seele des Zuhörers eine Stimmung, die der des dargestellten Gegenstandes entspricht; wenn also eine Musik Charaktere darstellt, so wirkt sie zugleich auch auf den Charakter. Das im Auge zu behalten, ist namentlich für die enthusiastischen Lieder wichtig.

«Diese Einteilung richtet sich nach der Natur der Tonarten selbst, indem jede derselben zu einer dieser drei Arten gehört.

«Wir sagen nun aber, man müsse die Musik nicht nur zu einem einzigen nützlichen Zwecke, sondern um mehrerer willen gebrauchen, erstens zur Erziehung, zweitens zur Katharsis (was das sei, sagen wir später deutlicher), drittens zum würdigen Gebrauch der Musse und zur Abspannung sowohl als zur Erholung von der Anstrengung[1]). So ist es klar, dass man alle Harmonien verwenden soll, aber nicht alle in der nämlichen Weise; sondern zur Erziehung die, die am meisten charakterdarstellend sind, zum Anhören aber von fremdem Spiel[2]) sowohl die, welche Handlungen, als die, welche Verzückung ausdrücken. Die Stimmung nämlich, die in einigen Seelen besonders stark auftritt, ist in allen vorhanden und unterscheidet sich nur durch den Grad ihrer Stärke, wie z. B. Mitleid und

---

[1]) *πρὸς διαγωγὴν καὶ πρὸς ἄνεσίν τε καὶ πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπαυσιν.* Nach *διαγωγήν* ist mit Liepert und Susemihl *καὶ* einzusetzen, denn Erholung ist nicht dasselbe wie *διαγωγή.* [2]) *ἀκρόασιν*, Par. 2043 und Twining *κάθαρσιν*, Susem. «ni fallor recte». Aber dann fällt jede Unterscheidung zwischen *ἐνθουσιαστικά* und *πρακτικά* dahin. *ἀκρόασις* ist durch *ἑτέρων χειρουργούντων* erklärt und gesichert und als Gegensatz zu dem eigenen Spiel der Kinder notwendig.

Furcht und ebenso Verzückung. Denn auch dieser Erregung sind einige stark unterworfen; wir sehen aber, wie sie infolge der heiligen Lieder, wenn sie die die Seele in orgiastischen Taumel versetzenden Lieder anwenden, sich beruhigen, nachdem sie die Katharsis wie eine ärztliche Kur haben auf sich wirken lassen[1]). Ganz denselben Einfluss erfahren notwendig die zu Mitleid und Furcht Geneigten, sowohl[2]) die, welche diesen Stimmungen durchaus unterliegen, die andern, insoweit etwas von diesen Affekten sie berührt, und notwendig wird allen eine Art Katharsis und eine mit Lustgefühl verbundene Erleichterung zu teil. Gleicherweise gewähren auch die Handlungen darstellenden[3]) Lieder den Menschen eine unschädliche Freude. Deshalb soll man für die Künstler, die in musikalischen Wettkämpfen auftreten, auch die Ausübung dieser Harmonien und Rhythmen festsetzen. Denn die Zuhörer sind zwiefältig; der eine ist vornehm und gebildet, das andere Publikum roh, aus Handwerkern und Tagelöhnern und dergleichen zusammengesetzt, und darum muss man auch für diese Wettkämpfe und Vorstellungen zur Erholung veranstalten. Wie aber die Seelenverfassung dieser Leute verschroben ist, so gibt es auch unter den Harmonien

---

[1]) *ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας τῆς καθάρσεως.* Mit Überweg *τῆς* für *καί* zu setzen, scheint unumgänglich notwendig; denn das *ist* ja die *κάθαρσις*, die man doch nicht mit sich selbst vergleichen, wohl aber eine Art ärztlicher Kur nennen kann. [2]) 1342 *a* 12 *τοὺς φοβητικούς, καὶ τοὺς ὅλως τλ.* Das Komma vor *καὶ* löst alle Schwierigkeiten; es sind verschiedene Grade der Affekte gemeint, *(καὶ τοὺς-τοὺς δ' ἄλλους)* und aus *τῶν τοιούτων* ist zu ersehen, dass Aristoteles nicht alles Mögliche, sondern Mitleid und Furcht bezeichnen will. [3]) Die Handschriften haben *καθαρτικά*, Sauppe *πρακτικά*, wovon im Text noch die Rede sein wird.

Auswüchse und unter den Tonsätzen gewaltsame und sonderbar gefärbte. Jedem aber macht das Vergnügen, was seiner Natur vertraut ist, weshalb den ausübenden Künstlern Freiheit gelassen werden muss, vor dem so gearteten Publikum auch die entsprechende Musik aufzuführen.»

Wenn wir den so gestalteten Text überblicken, so haben wir eine völlig durchgeführte Ordnung. Von den drei Arten der Musik fällt die ethische der Erziehung zu; die beiden andern werden den Zuhörern durch ausübende Künstler vorgeführt und vereinigen sich also unter dem Begriff des zum Anhören Geeigneten. Von diesen dienen die einen, die enthusiastischen, einer Art Heilung, die auch bei andern krankhaften Stimmungen, wie Mitleid und Furcht, angewendet werden kann und Katharsis genannt wird. Die andern, die Handlungen darstellenden und dazu auffordernden, dienen zum würdigen Gebrauch der Musse für die Gebildeten, dem gemeinen Volk zur Erholung.

Diesen notwendigen Zusammenhang gewinnt man aber nur, wenn man mit Sauppe an dritter Stelle statt der enthusiastischen Melodien die praktischen setzt. Es erscheint nötig, mit einem Worte darauf einzutreten, da die unrichtige Interpretation der Stelle die ganze Katharsisfrage bis zur Unverständlichkeit verwirrt hat.

Was sollte der Satz heissen: «alle erfahren eine gewisse Katharsis und eine mit Lustgefühl verbundene Erleichterung. Gleichermassen gewähren auch die kathartischen Melodien eine unschädliche Freude»? Wie so «gleichermassen»? dann wäre also der vornehme Genuss der Gebildeten und das Amusement des Populus auch eine Katharsis; aber da diese deutlich als etwas Medizinisches bezeichnet ist, worin besteht denn da die Heilung, und wovon wird der

Gebildete, der musikalischen Genuss, der Arbeiter, der anständige Erholung sucht, geheilt? und kann man, wie selbst von Bernays geschehen ist[1]), die Lust der Erleichterung, die ein Genesender empfindet, eine unschädliche Freude nennen? Gewiss schadet es ihm nichts, wenn er sich der Erleichterung freut, aber das hat man doch nicht nötig noch besonders zu sagen. Es ist doch keine wesentliche Seite irgend welcher Kur, dass es nicht schadet, wenn man sich über ihr Gelingen freut. Allerdings hat Aristoteles die Erholung auch eine Arznei gegen die Unlust der Arbeit genannt, aber die Erholung, nicht die ihr dienende Musik.

Mit andern Worten, was die Handschriften bieten, ist widersinnig und zerstört den sorgfältigen Aufbau des Ganzen. Man stelle sich das nur einmal recht vor: die Musik ist teils zur Bildung da, teils um die krankhaften Seelenzustände zu heilen, wozu jeder Genuss, jede Unterhaltung, jede Erholung mithilft. Was ist das für ein bester Staat, in welchem an sämtlichen Erwachsenen in dieser Weise fortwährend herumkuriert werden muss! Der Absatz über Katharsis schliesst also mit den Worten über Erleichterung, die mit Lustempfindung verbunden ist, und das Folgende geht diese Kur gar nichts mehr an. Das Wort «gleichermassen» bezieht sich nicht auf die Freude der Erleichterung, sondern will heissen: «so gut wie die kathartischen Lieder, haben auch die praktischen ihre Berechtigung, denn sie gewähren ein Vergnügen, das gar nicht schadet».

---

[1]) Bernays zwei Abhdlg. S. 140 (8): «in gleicher Weise nun wie andere Mittel der Katharsis bereiten auch die kathartischen Lieder den Menschen eine unschädliche Freude». Wo steht etwas von andern Mitteln der Katharsis?

Denn die richtige Verwendung der Musse ist eine Sache, die dem Aristoteles nicht weniger am Herzen lag als die Katharsis. «Jetzt, sagt er, treiben die Meisten die Musik zum Vergnügen. Die Früheren rechneten sie zur Erziehung, weil die Natur selbst darnach strebt, sich nicht nur in richtiger Weise zu bethätigen, sondern auch die Musse schön verwenden zu können. Das ist das Prinzip von allem, um es noch einmal zu sagen. Wenn aber beides nötig ist, die Musse aber doch höher steht als die Beschäftigung, so muss man schliesslich untersuchen, womit man die Musse ausfüllen soll. Jedenfalls nicht mit Spielen, denn so würde die Kurzweil notwendig Lebenszweck werden[1]). Ist aber das unmöglich und muss man die Kurzweil vielmehr während der Beschäftigung suchen (denn der Arbeitende bedarf der Erholung, die Kurzweil aber ist der Erholung wegen da, während die Beschäftigung mit Arbeit und Anstrengung verbunden ist), so darf man also nur mit richtiger Beobachtung des Gebrauchs Kurzweil einführen, als ob man sie wie ein Arzneimittel anwendete. Denn die Bewegung der Seele, die dadurch entsteht, ist Losspannung und infolge der daraus entstehenden Lust Erholung. Nun scheint aber die Musse an sich schon die Lust und das Glück und das selige Leben zu enthalten; denn dieses wird den Menschen nicht bei der Anstrengung, sondern während der Musse zu teil. Arbeitet doch der Arbeitende um eines noch nicht erreichten Zweckes willen, der Zweck aber ist die Glückseligkeit, von der alle glauben, dass sie nicht mit Unlust, sondern mit Lust verbunden sei. Diese Lust setzen jedoch nicht alle gleich an,

---

[1]) Ähnlich Eth. X 1176 *b* 27. Der Ausspruch ist gegen Platon Gesetze VII 803 *c* ff. gerichtet.

sondern jeder einzelne nach sich und seiner Verfassung, der beste aber sieht sie in der besten und der, die dem Schönsten entspringt. Daher ist es klar, dass man auch für die bei der besten Lebensführung verwendete Musse manches lernen und sich bilden lassen muss, und dass diese Bildungsstoffe und Kenntnisse um ihrer selbst willen da sind; die aber, welche der Arbeit dienen, sind notwendig und um anderer Zwecke willen[1]). Für den würdigen Gebrauch der Musse soll man also Musik lernen[2])».

Wiederholend sagt Aristoteles etwas später, die Musik gehöre zur Bildung, zur Kurzweil und zum würdigen Gebrauch der Musse, «denn die Kurzweil ist um der Erholung willen da, diese aber ist notwendig etwas Angenehmes, denn sie ist eine Heilung der durch die Arbeit erregten Unlust; und die edelste Musse *(διαγωγή)* soll bekanntlich nicht nur das Schöne, sondern auch den Genuss enthalten, denn die Glückseligkeit besteht aus beiden. Die musische Kunst aber, ob in komponiertem Lied oder musiklosen Worten, rechnen wir zum Angenehmsten, woraus man auch wieder schliessen darf, dass die Jugend darin erzogen werden muss. Denn was von dem Angenehmen unschädlich ist *(ὅσα ἀβλαβῆ τῶν ἡδέων)*, passt nicht nur zum Gesamtzweck, sondern auch zur Erholung. Und da es nur wenigen zu teil wird, den höchsten Lebenszweck zu erreichen, die Menschen aber oft ausruhen und zu keinem weitern Zweck als zum Vergnügen Kurzweil treiben, so dürfte es zweckmässig sein, seine Erholung in den Genüssen zu suchen, welche die Musik gewährt [3])».

Darauf warnt er vor der Verwechslung des Spiels mit dem Endzweck und sagt zusammenfassend, die

---

[1]) Polit. VIII 1337 *b* 27. [2]) 1338 *a* 23. [3]) 1339 *b* 14.

allgemeinste Wirkung der Musik, der natürliche Genuss, könne nicht die einzige sein. Ihr Wesen sei ein höheres, sie wirke auch auf den Charakter und die Seele.

Wir sehen aus den angeführten Stellen ganz deutlich, was er mit den unschädlichen Freuden will. Er erblickt in ihnen einerseits den Gegenstand des Genusses edelster Musse, andererseits die Mittel, dem arbeitenden Volk eine gute Art von Erholung zu gewähren. Beides hatte auch Platon in den Gesetzen gesagt. Sein dionysischer Chor vertritt das, was bei Aristoteles die sind, die sich der edelsten Musse hingeben können. Die Beschäftigung dieses Chores besteht zunächst, wie gesagt, in der Auswahl der für das Staatsleben passenden poetischen und musikalischen Stücke. Diese singen sie dann in ihren Vereinigungen und gewinnen dadurch unschädliche Freuden *(ἀσινεῖς ἡδονάς)* [1]). Das ganze mühsam arbeitende Volk aber frischt unter gütiger Lenkung der Götter die Lehren der Jugend wieder auf, indem es bei den Erholungen der Feste die musikalischen Vorträge vernimmt, die jene Lehren in bunter Abwechslung enthalten [2]). Ganz dasselbe wie bei Platon ist es bei Aristoteles freilich nicht. Man möchte sagen, das Ideal des alten Platon sei von seinem Schüler in die Sphäre des wirklichen Tageslichtes versetzt. Aber der Zusammenhang ist unverkennbar, wie denn Aristoteles in der Betonung des ethischen Wertes der Musik für die Erziehung nicht anders denkt als die Gesetze. Die in der Politik gleich folgenden Worte [3]) «die Tugend bestehe in der richtigen Art, sich zu freuen, zu lieben und zu hassen, und deshalb müsse man sich an nichts so gewöhnen

---

[1]) Gesetze II 670 *d*. [2]) II 653 *c*. 665 *c*. [3]) Polit. VIII 1340 *a* 15. Gesetze II 653 *b*.

wie an richtige Beurteilung und an die Freude an hervorragenden Charaktern und schönen Handlungen», sind fast wörtlich den Gesetzen entnommen.

Wenn nun aber Aristoteles als Beispiel für die ethische Wirkung der Musik die Lieder des Olympos anführt, die enthusiastisch seien, der Enthusiasmus sei aber eine Stimmung des Charakters der Seele, so scheint das der nachfolgenden Dreiteilung zu widersprechen. Es liegt zwar im Wesen solcher Einteilungen, dass sie nicht bis auf den letzten Punkt zutreffend sind, und wenn bemerkt wird, jene Dreiteilung entspreche ungefähr der nach Charakteren, Handlungen und Affekten [1]), so gilt für diese das gleiche. Aber Aristoteles hat mit Bedacht jene Einteilung «einiger Philosophen» übernommen. Wenn er auch im allgemeinen die ethische Wirkung aller Musik zugibt, sie sogar dem natürlichen Wohlgefallen gegenüberstellt, so will und kann er doch der Verwerfung der Poesie, wie sie Platons Staat zeigt, nicht einfach die alte Lehre von der erzieherischen Wirkung aller Poesie entgegensetzen. Er steht auf dem durch Platon im Staat gewonnenen Boden. Nur von diesem aus will und kann er weiter gehen. So teilt er die am meisten charakterbildenden Lieder (*ἠθικώτατα*), ganz in Übereinstimmung mit Platon, dem Jugendunterricht zu und führt das am Ende des Buches aus. Eine bedeutende Anzahl von Liedern und Weisen bestimmt er, durch die Gesetze angeregt, für die unschädlichen Freuden der edelsten Musse und der Erholung von saurer Arbeit. Den Rest, dem der Staat keine und die Gesetze nur eine sehr bedingte Aufnahme gewähren, sucht er durch die Lehre von der Katharsis zu retten. Zu dieser kehren wir nunmehr zurück.

---

[1]) Susemihl zur Polit. Anm. 1084.

Aristoteles knüpft an das Beispiel der von orgiastischem Taumel Befallenen die Bemerkung an, dass auch andere Affekte, wie Mitleid und Furcht, einer Katharsis unterworfen werden können. Da diese nicht unter den Enthusiasmus zu rechnen sind, so muss er ihnen eine besondere Bedeutung beilegen, und diese besteht eben darin, dass er damit auf die tragische Katharsis vorbereitet. Es ist ja richtig, dass auch die Musik Mitleid und Furcht erwecken kann; aber in diesen Zusammenhang und zu den enthusiastischen Melodien passt das Paar eigentlich nicht, und auffallend ist die Bemühung, nachzuweisen, dass im Grunde alle Menschen den beiden Gefühlen unterliegen, während das in Bezug auf den Enthusiasmus nur von einigen *(τινες)* ausgesagt wird. Überhaupt spricht der ganze Abschnitt mehr von Mitleid und Furcht als von dem orgiastischen Taumel, und zwar, wie gesagt, von diesen so ausschliesslich wie die Definition in der Poetik. Es sieht ganz so aus, als hätte Aristoteles die Gelegenheit ergriffen, an eine bekannte Sache etwas Neues zu knüpfen, die tragische Katharsis, die seine Entdeckung ist, durch einen unzweifelhaft beobachteten Vorgang zu erklären.

Dass die Heilung des Korybantenwahnsinnes ein solcher war, lernen wir aus den Gesetzen [1]). Dort spricht Platon von der Erziehung im zartesten Kindesalter und sagt:

« Wir wollen diesen Teil unserer Gesetzgebung nicht abschliessen, bevor wir die Vorschriften für die Pflege der Seelen der ganz kleinen Kinder in derselben Weise dargelegt haben, in der mit den Worten über körperliche Erziehung der Anfang gemacht ist. Als Grundsatz der ersten Erziehung der Seele und des Leibes

---

[1]) Gesetze VII 790 *c*.

für ganz kleine Kinder stellen wir eine Wartung und Bewegung fest, die womöglich Tag und Nacht dauert, wie sie allen, hauptsächlich aber den kleinsten Kindern nützlich ist, dass sie leben, als führen sie beständig auf dem Meere. Da dies nicht durchführbar ist, muss man die kleinen Geschöpfe so viel als möglich so behandeln. Das kann man auch daraus schliessen, dass die Wärterinnen der Kleinen aus Erfahrung darauf gekommen sind und wissen, dass es vorteilhaft ist, ganz wie die, welche die Heilung an den vom Korybantentaumel Besessenen vollziehen. Wenn nämlich die Mütter ihre Kinder, die schwer Schlaf finden, einschläfern wollen, so verschaffen sie ihnen nicht Ruhe, sondern im Gegenteil Bewegung, indem sie sie auf den Armen wiegen (eigentlich schütteln, *σείονσαι*), und nicht stille, sondern mit irgend einer Art Gesang, kurz sie berücken die Kinder wie durch Flötenspiel; ganz so geschieht die Heilung der bakchischen Raserei, durch Anwendung zugleich bakchischer Tanzbewegung und entsprechender Musik.

«Die Ursache der Erscheinung ist nicht schwer zu erkennen. Die beiden Zustände *(τὰ πάθη)* sind eine Art von Furcht, und Schreckbilder entstehen aus unrichtigem Zustand der Seele. Wenn man nun solchen Stimmungen von aussen eine Erschütterung *(σεισμός)* zuführt, so wird die äussere Bewegung Meister über die innere, welche die Furcht und den Taumel hervorbringt, und durch ihren Sieg bewirkt jene sichtlich in der Seele Stille und Ruhe des in beiden Fällen entstandenen unangenehmen Herzklopfens. Es ist dies ein willkommener Erfolg. Den Kindern verhilft die Erschütterung zum Schlafe, Begeisterten aber, die ja wachen, verschafft sie, indem sie durch Tanz und Flötenspiel behandelt werden, mit Hülfe der Götter, denen sie dann glückverheissende Opfer spenden, statt der rasenden Zustände den vernunftgemässen.»

Die Tanzwut, eine dem Altertum und dem Mittelalter eigentümliche, zeitweise sehr verbreitete Krankheit [1]), wurde oftmals durch Musik geheilt, der Tarantismus sowohl durch kräftige, berauschende, wie durch sanfte Melodien. Für uns kommt alles darauf an, wie sich Platon den Vorgang vorgestellt hat. Es findet eine heftige innere Bewegung statt, mit der eine von aussen absichtlich herbeigeführte in Kampf gerät. Der Nachdruck liegt beim Einschläfern der Kinder wie bei der Heilung der Tanzwut auf der Erschütterung *(σεισμός)*; die äussere Bewegung besiegt schliesslich die innere und führt den erwünschten naturgemässen Zustand herbei. Der Kampf setzt eine im ersten Moment noch heftigere Steigerung der Bewegung voraus. Sowohl Platon als Aristoteles bezeichnen das Verfahren der Tanzwut gegenüber als medizinische Kur. Das Resultat heisst bei Platon: Besitz vernünftiger Zustände, bei Aristoteles: sich beruhigen *(καθίστασθαι)*, ein Wort, das vom Stillen des Lärms, vom Fallen des Windes, der Konsolidierung politischer Zustände, der Heilung von Schmerz und Krankheit gebraucht wird. Aristoteles setzt es geradezu der richtigen Mitte gleich: der dorischen Tonart gegenüber verhalten sich die Zuhörer in richtigem Mass und ruhiger Verfassung *(μέσως καὶ καθεστηκότως)* [2]). Auch bei Platon findet es sich in der Bedeutung «zum naturgemässen Zustand zurückkehren» [3]). Den Begriff der Entladung einzusetzen verbietet die Parallele mit dem Wiegengesang; Platon hat sich eine im ganzen sanfte Heilung vorgestellt, wenn auch das Einsetzen der Erschütterung einen gewissen Kampf hervorruft.

---

[1]) Stallbaum z. d. St. Lobeck Aglaoph. I 640. Rohde Psyche S. 335 ff. Hecker Volkskrankheiten des Mittelalters S. 143 ff. Hæser Geschichte der Medizin und der Volkskrankheiten S. 282 f. [2]) Pol. VIII 1340 *b* 2. [3]) Phileb. 42 *d*. Tim. 47 *c*.

Nun hat Platon im Anfang der angeführten Stelle gesagt, das beständige Bewegtwerden der Kinder sei die erste seelische Erziehung, wie sie auch die erste leibliche sei. Er hat kurz vorher ausgeführt, dass dem Kind im Mutterleibe vieles Spazieren der Mutter zuträglich sei; wie denn überhaupt «alle Körper, die durch Erschütterungen und Bewegungen ohne Ermüdung bewegt werden, davon Nutzen haben, sowohl durch die, welche von ihnen selbst veranlasst werden, als auch wenn sie geschaukelt werden oder auf dem Meere fahren oder reiten oder von irgendwie in Bewegung befindlichen Körpern wieder bewegt werden. Dadurch bewältigen sie Speise und Trank und empfangen Gesundheit, Schönheit und überhaupt Kraft» [1]).

Wir sehen, dass die Sache schon durch Platon von einem körperlichen Vorgang aus auf einen seelischen übertragen worden ist. Auch für den körperlichen fehlt in den Gesetzen die Bezeichnung Katharsis; sie steht aber im Timaios [2]).

Die Krankheiten des Körpers entstehen durch naturwidrige Mischung und Stellung seiner Elemente; in der Seele werden die beiden Krankheiten, Wahnsinn und Thorheit, durch übermässiges Auftreten von Lust oder Schmerz verursacht. Die richtige Diätetik besteht für Seele und Leib in den richtigen Bewegungen; den von innen oder aussen kommenden darf man den Körper nicht unthätig überlassen, sondern man muss ihn selbst bewegen und dadurch, dass man ihm immer gewisse Erschütterungen beibringt, die äussern und innern Bewegungen naturgemäss abwehren, und durch massvolles Erschüttern die im Körper herumschweifenden Einflüsse *(παθήματα)* und seine Elemente gegenseitig schön ordnen; dadurch wird man verhindern, dass

---

[1]) Gesetze VII 789 *c*. [2]) Tim. 89 *a*.

etwas Feindliches, das neben Feindliches gestellt wird, dem Körper Kämpfe und Krankheiten verursache, vielmehr machen, dass Freundliches neben Freundliches gestellt Gesundheit bewirkt. So ahmt man die Ernährerin und Wärterin des Alls nach, nämlich die immer bewegte Materie.

«Von den Bewegungen ist die, welche vom Menschen selbst ausgeht, die beste; denn sie ist mit der durch das Denken und der Bewegung des Alls am nächsten verwandt; die durch etwas anderes bewirkte steht tiefer; am schlechtesten ist die, welche den liegenden und ruhenden Körper durch fremde Mittel nur teilweise bewegt. Daher ist von den Arten der Katharsis und Behandlung des Körpers die durch die Turnschulen die beste; dann kommt die durch Schaukelbewegungen bei Meerfahrten und Wagenfahrten, die keine Ermüdung verursachen; die dritte Art der Bewegung ist zuweilen dem, der zu ihrer Anwendung stark genötigt ist, nützlich, soll aber sonst von keinem Verständigen angewendet werden, nämlich die ärztliche Heilung durch pharmaceutische Mittel. Denn die Krankheitszustände dürfen, sofern sie nicht unmittelbar Gefahr drohen, nicht durch Arzneimittel gereizt werden. Es gleicht nämlich jeder Krankheitszustand einem lebenden Organismus, der zur Entwicklung und Auflösung seine bestimmte Zeit braucht. Wenn man ihn nun wider die bestimmte Zeit durch Arzneien zerstört, so pflegen aus kleinen grosse und zahlreiche Krankheiten zu entstehen. Daher muss man durch die Mittel der Lebensweise alles derartige leiten *(διαίταις παιδαγωγεῖν)*, sofern man Zeit dazu hat, aber nicht durch Medizinen ein bösartiges Übel reizen.»

Schon im Sophisten hatte Platon die Gymnastik als Mittel der Reinigung bezeichnet *(καθαρμός* und

κάθαρσις) [1]. Die Sache wird definiert als «die Scheidung, welche das Bessere zurücklässt, das Schlechtere aber fortwirft» [2]. Im Timaios ist das anders; die Krankheit beruht nicht auf einem Stoff, sondern auf der unrichtigen Verteilung der Elemente, und die Heilung, die bald Bewegung, bald Katharsis heisst, besteht in der Wiederherstellung der natürlichen Ordnung. Das ist genau dasselbe, was in den Gesetzen gesagt ist.

Es hat also Platon in seinen letzten Werken dem Worte Katharsis eine erweiterte Bedeutung beigelegt und, entsprechend den Ansichten des Timaios über Gesundheit und Krankheit des menschlichen Körpers, jede heilsame Einwirkung auf diesen darunter verstanden. Die gebräuchliche medizinische Bedeutung, die der Purgierung, gehört auch dazu; diese letztere wird aber nur für Ausnahmefälle zugelassen. Da die Annahme eines die Krankheit erregenden Stoffes wegfällt, so fehlt auch der Begriff des Ausstossens des Unzuträglichen. Es ist vielmehr, wie unsere Stelle ausdrücklich sagt, die Wiederherstellung der innern Ordnung gemeint.

Hatte der Timaios die zweite Bedeutung der Katharsis, die durch eine von aussen kommende fortgesetzte Bewegung und Erschütterung, noch ausschliesslich auf den Körper angewandt, so sehen wir sie in den Gesetzen auch auf seelische Zustände übertragen, und zwar zur Heilung von Furchtempfindungen; auf solche wird die Schlaflosigkeit der kleinen Kinder, sowie die orgiastische Verzückung zurückgeführt. Die Übertragung vollzieht sich sozusagen vor unsern Augen, indem zuerst [3] noch von bloss körperlicher Einwirkung die Rede ist, während es gleich nachher heisst, diese

---

[1] Soph. 227 *a*. [2] 226 *d*. [3] Gesetze VII 789 *c*.

Bewegung sei für die erste Erziehung der Seele und des Körpers gleich wirksam und deren eigentliche Grundlage [1]). Platon findet es nötig, überall zu erklären, was er sagen will, denn die Sache ist durchaus neu; dafür haben wir aber auch die absolute Gewissheit, was gemeint sei, denn in der ersten Stelle der Gesetze werden die Meerfahrten, das Reiten und Fahren und das Schaukeln ebenso aufgeführt wie im Timaios, und an der zweiten finden wir das Wiegen der Kinder wieder mit der Meerfahrt verglichen. Auch das Resultat ist dasselbe; der krankhafte Zustand der Seele wird gehoben, indem er mit dem äussern Anstoss zuerst in einen Kampf gerät und sich dann beruhigt. Wie der Körper durch eine solche Kur die Gesundheit, so erlangt die Seele des Verzückten dadurch den vernunftgemässen Zustand.

Einen wichtigen Schritt vorwärts freilich hat Platon mit der Einführung der Tanzwut gethan: die von aussen zugeführte Erschütterung hat homöopathischen Charakter. Die nämlichen Weisen, die den verzückten Zustand darstellen und bewirken, heilen ihn.

Es konnte nicht fehlen, dass Aristoteles eine solche Erklärung gerne aufnahm; stimmte sie doch mit seiner die ganze Ethik und Politik durchziehenden Anschauung überein, nach der der gesunde Seelenzustand das richtige Verhalten zu den Affekten und Stimmungen ist. Zu seiner neuen Erklärung der tragischen Wirkung war bei Platon schon fast alles Material vorhanden: die Erregung der Affekte, vornehmlich des Mitleids, durch die Tragödie; die Bezeichnung von Furcht und Mitleid als der äusseren Grenzen der durch die Poesie erregten Gefühle; die Betonung des Krankhaften in der Neigung zu Weinen und Klagen, sowie die Ausführung,

[1]) Gesetze 790 *c*.

dass die Tragödie dieser Neigung den Anstoss und die Gelegenheit gebe, sich zu äussern; die neue Bedeutung der Katharsis als einer heilsamen, von aussen kommenden Erschütterung; deren Anwendung auf die der Seele innewohnende Furcht, die auf deren krankhaftem Zustande beruht, und unter welche die Verzückung mit einbezogen wird; endlich die homöopathische Natur der ekstatischen Lieder.

Was Aristoteles daraus machte, ist Folgendes. Erstens dehnte er die homöopathische Wirkung auf das Mitleid aus, ein kleiner Schritt nach dem, was Platon über dieses gesagt hatte. Dann übertrug er die Art der Heilung des Enthusiasmus auf die Furcht überhaupt, und endlich schloss er alle andern Affekte aus. Wir sehen jetzt, wie das gekommen ist.

Wir begreifen nun auch die vorsorgliche Umsicht, mit der er die Katharsis für die Tragödie einführt, während er doch vorher ohne jede Erklärung gesagt hatte, die Flöte sei ein orgiastisches Instrument und bewirke die Katharsis [1]). Für diese Sache war eben der Gebrauch des Wortes dem Kreise des Aristoteles aus Platon bekannt, für die Tragödie dagegen war er neu, und deshalb hat Aristoteles eine genaue Definition versprochen.

Kennen wir nunmehr die Genesis des Ausdrucks, so erledigen sich einige Punkte, die bisher zu starker Kontroverse Anlass gaben, von selbst. Bonitz [2]) hat überzeugend nachgewiesen, dass zwischen Pathos und Pathema ein grundsätzlicher Unterschied nicht vorhanden sei, und dass man also nicht das eine Wort durch Affekt, das andere durch Affektion wiedergeben könne, wie Bernays that. Dasselbe lässt sich für den Sprachgebrauch Platons sagen. Dass aber die Auf-

---

[1]) Pol. VIII 1341 *a* 23. [2]) Bonitz Arist. Studien V Wien 1867.

fassung von Bernays für die Definition der Tragödie zutrifft, lernen wir aus dem Timaios, wo die der Katharsis unterworfenen Leiden bald Pathemata heissen, bald Krankheitszustände *(νοσήματα)*, bald sogar Krankheitsbestand *(ξύστασις νόσων)*, und wo dieser mit einem lebenden Wesen verglichen wird. Wir lernen es aber auch aus dem Staat, der die zu grosse Neigung zu klagen für etwas Schädliches, die Gesundheit der Seele Beeinträchtigendes erklärt. Die Pathemata der Definition sind in der That Affektionen, Seelenleiden.

Sodann kann auch über das Objekt der Katharsis kein Streit mehr herrschen. Natürlich ist es in erster Linie die Seele, wie im Timaios der Körper; aber der Begriff ist von Platon so weit ausgedehnt, dass er sich im Deutschen mit «Behandlung» übersetzen lässt, deren Objekt der Patient wie die Krankheit ist. Man darf den Krankheitsorganismus nicht stören, man soll ihn vielmehr durch die Formen der Lebensweise leiten *(διαίταις παιδαγωγεῖν*, was Stallbaum gut durch regere ac moderari wiedergibt).

Man kann einwerfen, das sei eine schwache Katharsis; aber Aristoteles stimmt auch darin mit Platon überein, dass er gewaltsame Mittel nicht billigt, sondern sagt, sie seien wider die Natur [1]); und der Timaios verlangt ja geradezu eine massvolle Erschütterung *(μετρίως σείων)*. Gerade darum fordert Aristoteles von der Tragödie starke Effekte, damit sie überhaupt wirke. Das ist kein Widerspruch: ein an sich gelindes Mittel darf nicht allzu gelinde angewendet werden.

Spengel hat die Katharsis mit «Beruhigung» zu erklären versucht [2]). Ich denke, wenn wir mit «Ausgleichung» übersetzen, so treffen wir den Sinn am

---

[1]) Rhet. I 1370 *a* 9. Phys. VIII 255 *a* 29. [2]) Spengel Über die *κάθαρσις τῶν παθημάτων* S. 24.

nächsten, freilich nicht ganz in der Bedeutung, die Goethe dem Worte gab. Der Schlusssatz der Definition würde also heissen:

»welche durch Erregung von Mitleid und Furcht die Ausgleichung dieser Seelenleiden bewirkt«.

Ich habe mich mit Absicht aller Polemik enthalten. In der Hauptsache, dass der Terminus Katharsis medizinische Bedeutung habe, behält Bernays recht, wie noch in manchem Punkt seiner berühmten Schrift. Die »Entladung« freilich findet in unserer Darstellung keinen Raum, was nicht mehr begründet zu werden braucht. Es bleiben nur noch zwei Punkte zu besprechen: das Verhältnis der Katharsis zur Lust, und die viel erwogene Frage, ob nach Aristoteles der Zweck der Tragödie rein ästhetisch oder ob er auch ethisch sei.

Die Lust wird zuerst in der Politik zugleich mit der Katharsis genannt; die, welche der letztern teilhaftig werden, fühlen sich unter Lustgefühl erleichtert [1]). Daraus ist zunächst nicht viel zu machen; jede Genesung erfolgt unter Lustempfindungen, so gut wie jede Krankheit einen Druck verursacht.

Wie bemerkt, erwähnt die Definition die Lust nicht; dagegen spricht die Poetik sonst mehrfach von der der Tragödie eigentümlichen Freude, die später auch dem Epos zugeschrieben wird [2]), und die bestimmt wird als »die durch das Mittel der Nachahmung aus Mitleid und Furcht hervorgehende Lust» *(τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως ἡδονήν)*. Die Mimesis ist einfach aus der Definition wiederholt und hat in diesem Zusammenhang sonst nichts zu bedeuten. Die übrigen Worte aber haben seit Weil [3]) sehr viele

---

[1]) Polit. VIII 1342 *a* 14 *κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς.* [2]) Poet. 13. 1453 *a* 35. 14. 1453 *b* 10. 26. 1462 *b* 13. [3]) Weil Verhandl. der Philologenversammlung in Basel 1847.

dahin gedeutet, die Lust sei also mit der Katharsis identisch und demnach diese einfach eine Umwandlung von Unlust in Lust. Es könnte dabei darauf hingewiesen werden, dass Platon die Lust oft ähnlich definiert, und zwar in einer Weise, die an die mit der Katharsis verbundenen Vorstellungen unwillkürlich erinnert. Im Staat hatte er gesagt, die, welche von Schmerz nur zum mittleren Zustande zwischen Lust und Schmerz gelangten, glaubten schon ganz bei Befriedigung und Lust angekommen zu sein [1]). Im Philebos heisst es: «Wenn in den lebenden Wesen die Harmonie aufgelöst wird, so tritt zur selben Zeit auch eine Auflösung der Natur ein, und es entsteht der Schmerz. Wenn sich aber die Harmonie wieder einstellt und in die ihr eigentümliche Naturanlage zurückkehrt, so entsteht Lust. So ist Hunger eine Auflösung und Unlust, das Essen aber, das wiederum zur Sättigung wird, ein Lustgefühl; der Durst ist Verderbnis und Unlust, die Kraft des Feuchten, die das Vertrocknete wieder ausfüllt, Lust. Eine wider die Natur gehende Trennung und Auflösung, die Hitzgefühle, sind Unlust, die folgende Abkühlung Lust. Überhaupt ist, wenn das aus dem Unbegrenzten und Begrenzten zusammengesetzte Gebilde vernichtet wird, diese Vernichtung Unlust (Schmerz), der Weg zu seinem ihm eigentümlichen Sein, dieses Zurückkehren vor allem ist Lust» [2]). Ähnlich sagt der Timaios von Lust und Schmerz, was wider die Natur sei, das sei schmerzlich, das, was insgesamt zur Natur zurückkehre, lustvoll [3]). Der Unterschied zu Aristoteles besteht nur darin, dass nicht genau gesagt ist, ob diese Empfindungen von Lust und Schmerz mit den Vorgängen identisch oder deren Begleiterscheinungen seien, obwohl nach einer

---

[1]) Staat IX 585 *a*. [2]) Phileb. 31 *b*. [3]) Tim. 64 *d*.

Stelle des Timaios das letztere anzunehmen wäre; dort heisst es, die aus grossen Teilen bestehenden Körper geben dem Eindrucke nicht leicht nach; wenn sie aber die von aussen kommenden Bewegungen dem Ganzen übermitteln, empfinden sie Schmerz und Lust, das erstere, wenn sie ihrer Natur entfremdet werden, das letztere, wenn sie wieder in den früheren Zustand eingehen [1]).

Ähnlich wie Platon bezeichnet Aristoteles in der Rhetorik die Lust als «eine gewisse Bewegung der Seele und ein vollständiges und fühlbares Eintreten in den ihr naturgemässen Zustand, und die Unlust als das Gegenteil davon» [2]). Dann wären in der That Katharsis und Lust identisch; aber er sagt unmittelbar vorher: «man muss die folgenden Bestimmungen als genügend ansehen, wenn sie für jeden Begriff weder unklar noch genau sind», d. h. es kommt nur darauf an, dass man ungefähr wisse, was ich meine. Wenn es gleich nachher heisst, die Freude bestehe im Empfinden eines Eindruckes, so ist die Sache schon präciser gefasst und weist uns auf die Stelle der Ethik, wo die Frage mit aller wünschenswerten Schärfe erledigt ist [3]).

«Man behauptet, die Unlust sei ein Fehlen des Naturgemässen, die Lust aber dessen Befriedigung *(ἀναπλήρωσις).*» Das geht direkt gegen die mitgeteilte Stelle des Staates. «Hier handelt es sich um körperliche Wirkungen. Wenn nun die Lust die naturgemässe Befriedigung ist, so muss das die Freude empfinden, in dem die Befriedigung stattfindet, also der Körper. Das nehmen wir aber doch nicht an» (weil Platon ja die Empfindungen in die Seele verlegt). «Also ist die Lust nicht Befriedigung, sondern wenn

---

[1]) Tim. 65 *a*. [2]) Rhet. I 1369 *b* 32. [3]) Eth. X 1173 *b* 7.

die Befriedigung eintritt, freut man sich, und wenn die Leere eintritt [1]), empfindet man Schmerz. Jene Ansicht scheint aus der Lust und dem Schmerz, der sich auf das Essen bezieht, hervorgegangen zu sein; denn wenn man einen leeren Magen hat und Unlust fühlt, freut man sich der Sättigung; das trifft aber nicht bei allen Lustempfindungen zu.» Nach Zurückweisung der Meinung Platons, dass die Lust ein Werden oder eine Bewegung sei [2]), fährt Aristoteles fort: «Die Lust vollendet die Verwirklichung *(τὴν ἐνέργειαν)*, nicht als eine immanente Eigenschaft, sondern als ein hinzutretender Zweck, wie die Schönheit dem reifen Jugendalter als ein solcher hinzutritt [3]).»

Die Lust ist also nicht die Katharsis, sondern ein dazutretender Zweck, der ausserhalb des eigentlichen Zweckes der Katharsis liegt. Wie der Zweck des Heranwachsens nicht die Jugendschönheit ist, so ist derjenige der Katharsis die seelische Genesung, die Erleichterung, zu dem aber die Lust als zweiter Zweck hinzutritt. Genau das besagt die Stelle der Politik.

Es wäre auch nicht verständlich, wie Aristoteles den Umweg über die Katharsis genommen hätte, wenn er nur beweisen wollte, was Platon behauptet hatte, dass nämlich die Wirkung der Poesie bloss eine Lust sei. Im Gegenteil: die Sätze der Poetik, in denen von der Lust die Rede ist [4]), bedeuten sämtlich eine Platon entgegengesetzte Stellungnahme. Er will damit sagen: «Es ist unrichtig, dass die Tragödie nur eine Lust, und zwar eine verderbliche, errege; ja, sie erregt

---

[1]) *κενούμενος* Spengel, Handschr. *τεμνόμενος*. [2]) Phileb. 53 *b*. 54 *a*. [3]) Eth. X 1174 *b* 31. [4]) Mit Ausnahme von 26. 1462 *b* 1, wo es sich um die Lust des Schauens handelt, s. Vahlen Beitr. IV S. 398 ff.

eine solche, aber eine ihr durchaus eigentümliche, nämlich die, welche mit der Verwirklichung der Katharsis verbunden ist. Diese Lust aber ist derjenigen analog, die jede Erleichterung eines Leidenden als hinzutretender Zweck abschliesst.» Das führt uns direkt auf die Frage nach der ethischen Bedeutung der Katharsis.

Dass die Lehre von der Katharsis eine Antwort auf die Verwerfung der Tragödie durch Platon sei, bezweifelt heute im Grunde niemand mehr. Der Streit dreht sich nur darum, ob des Aristoteles Antwort laute: «Die Tragödie ist nicht zu verbannen, denn sie darf nur nach ihrer ästhetischen Wirkung betrachtet werden», oder: «Die Tragödie ist beizubehalten, weil sie auch ethisch berechtigt ist». Wäre uns der Abschnitt der Politik über die Erziehung in der Poesie erhalten, so bedürften wir keiner Untersuchung; aber auch die erhaltene Partie und die Ethik sprechen deutlich genug. Aristoteles bekämpft im achten Buch vor allem die platonische Auffassung, als ob das für Kinder Ungeeignete es auch für die Erwachsenen sei. Das ist der Grund, warum in die Erziehungslehre die allgemeine Erörterung über die Musik eingeflochten ist. Er sagt aber nicht, was für Kinder nicht passe, dürfe man Erwachsenen unbedenklich gestatten, sondern er untersucht, inwiefern Musik und Poesie dem Staatszweck eingeordnet werden können. Das ist der Sinn der Einleitung zum achten Buche der Politik:

«Da für den ganzen Staat nur ein einziges Ziel besteht, ist es klar, dass auch die Erziehung notwendigerweise für alle eine und dieselbe sein muss und die Sorge für sie eine öffentliche und nicht Privatsache, wie jetzt jeder für seine Kinder privatim sorgt und ihnen private Erziehung zu teil werden lässt, wie sie ihm gut scheint. Was im öffentlichen Interesse

liegt, muss auch öffentlich geübt werden. Zugleich darf auch keiner der Bürger glauben, er gehöre sich selbst, sondern alle müssen wissen, dass sie dem Staate gehören, denn jeder ist ein Teil des Staates. Die richtige Sorgfalt für das einzelne Glied aber besteht naturgemäss in der Rücksicht auf die Sorge für das Allgemeine[1])». So zieht er denn den Unterricht in der Musik völlig in den öffentlichen Dienst und fordert, dass die Kinder sie lernen, um sie als Erwachsene zu verstehen und richtig zu beurteilen und dadurch entweder schönste Ausfüllung der Musse oder würdige Erholung zu finden. Wie wir bereits gezeigt haben, erfüllt also die Musik im Staatsleben einen bestimmten Zweck; sie arbeitet an der Erreichung des Zieles alles menschlichen Strebens, der Glückseligkeit, mit.

Ist aber der Gebrauch der Musse und die Erholung eine Sache der öffentlichen Aufmerksamkeit, so gilt das für die Katharsis natürlich in eben so hohem Masse. Haben wir erkannt, dass diese eine Art medizinischer Kur ist, welche krankhafte Seelenstimmungen hebt und ausgleichend wirkt, so finden wir die vollste Übereinstimmung mit den Ansichten des Aristoteles über die richtige Seelenverfassung. Wie in den Sinnesempfindungen das Übermass auf die Sinnesorgane verderblich einwirkt[2]), so ist es überall verwerflich. Ein gewisses Mass, ein richtiges Verhältnis entgegengesetzter Empfindungen ist deshalb auch für die richtige Seelenverfassung eine Notwendigkeit, wie das am Beispiel der Furcht und des Mutes auseinandergesetzt wird[3]). Dieses richtige Verhalten den Affekten gegenüber wird als Eigenschaft des kräftigen Mannesalters hervorgehoben[4]). Überhaupt passt für die Stimmun-

---

[1]) Pol. VIII 1337 *a* 21. [2]) Psych. III 426 *a* 30. [3]) Eth. III 1115 *a* 7. [4]) Rhet. II 1389 *b* 29.

gen und Gefühle, was für alle Dinge gilt. Die Trefflichkeit eines Dinges (ἀρετή) bewirkt, dass es der Einwirkung Trotz bieten kann (ποιεῖ ἀπαθές), oder dass es sie in richtiger Weise aufnimmt (παθητικὸν ὡς δεῖ). Die Schlechtigkeit unterwirft es wehrlos jedem Einflusse oder macht es in unrichtiger Weise unempfindlich. Ganz so verhält es sich mit der Seele, deren Tugend und Schlechtigkeit in dem bestimmten Verhältnis zu etwas bestehen; die Tugenden sind Vollendungen des richtigen Zustandes, die Schlechtigkeiten ein Heraustreten aus demselben[1]).

Wenn nun Mitleid und Furcht krankhafte Affektionen der Seele sind, so wird durch die Katharsis der normale Zustand der Seele wieder hergestellt; diese gewinnt dadurch ihr Gleichgewicht, oder, wie Aristoteles sagt, ihre Tugend wieder. Es ist aber der Mensch nur durch diese im stande, das Ziel alles Lebens, die Glückseligkeit, zu erreichen, und nur wer das für sich kann, ist auch ein nützliches Glied des Staates. Also ist die Katharsis kein ästhetischer, sondern ein ganz wesentlich ethischer Prozess; sie hat dem Ziel des besten Staates zu dienen, wie die Erziehung und die Erholung; darum ist sie auch in der Politik und nicht in der Poetik ausführlich erörtert.

Aristoteles tritt nicht aus dem Rahmen der im hellenischen Altertum allgemein herrschenden Anschauung heraus, die der Poesie eine ethische und politische Bedeutung zuschreibt; nur hat er diese neu zu begründen versucht. Mit Platon hält er für die Erziehung an der Forderung fest, dass der Jugend nur das sittlich Bildende gegeben werden dürfe; gegen Platon erblickt er in der Erregung der Affekte nicht

---

[1]) Phys. VII 246 *b* 19.

ein gefährliches Grossziehen, sondern eine Heilung krankhafter Gemütsstimmungen. Wie jener von seinem Standpunkte aus die Poesie aus dem Idealstaat ausscheiden musste, so wollte sie dieser durch seine Begründung für den besten Staat retten.

Bevor wir weiter gehen, müssen wir noch auf die Bestimmungen über den tragischen Helden eintreten. Sie sind nicht einfach aus der Forderung von Mitleid und Furcht abgeleitet. Vielmehr tritt in des Aristoteles Darstellung ganz unvermittelt ein neues Moment auf, die «Menschenfreundlichkeit» *(τὸ φιλάνθρωπον)*. Lessing hat gesagt, das sei «die Philanthropie, auf welche das Unglück auch eines Bösen Anspruch macht, nicht die Freude über seine verdiente Bestrafung, sondern das sympathische Gefühl der Menschlichkeit, welches trotz der Vorstellung, dass sein Leiden nichts als Verdienst sei, dennoch in dem Augenblick des Leidens in uns sich für ihn regt [1])». Ebenso erklärt es Vahlen als «die menschliche Teilnahme, die auch dem Bösewicht, den verdientes Ungemach trifft, nicht versagt ist, da er nicht aufhört, Mensch zu sein [2])». Anders Zeller: «Wer es mit der Menschheit gut meint, der muss wünschen, dass ihre Feinde kein Glück haben [3])», und entsprechend übersetzt Susemihl mit «Gerechtigkeitsgefühl».

Lessings Anschauung lässt sich nur mit der dritten der in der Poetik aufgeführten Möglichkeiten ganz vereinigen, mit der nämlich, dass der Bösewicht von Glück in Unglück gerät [4]); hier könnte man an menschliches Mitgefühl denken. Was soll es aber heissen, wenn Aristoteles sagt, ein Umschlag, der den Bösewicht aus dem Unglück zum Glück führe, enthalte

---

[1]) Hamb. Dram. St. 75. [2]) Beitr. II S. 13. [3]) Zeller Philos. d. Griech. II S. 786, 3, so schon Twining. [4]) Poet. 13. 1453 *a* 1.

weder dieses Menschenfreundliche, noch Mitleid und Furcht[1])? Dass die letzteren, als die von der Tragödie erwarteten Affekte, genannt werden, ist verständlich; aber warum wird gerade hier der neue Gesichtspunkt eingeführt, durch den die Forderung erweitert erscheint? Es ist doch nicht nötig, zu sagen, dass das Glück des Bösen die menschliche Teilnahme nicht erwecke. Noch seltsamer ist es, dass eine Handlung sowohl die tragischen Affekte als diese menschenfreundliche Stimmung soll erregen können, wie wenn der Schlaue, dessen Schlauheit mit Schlechtigkeit gepaart ist, wie Sisyphos, zu Falle kommt, oder der Tapfere, der aber ungerecht ist, unterliegt[2]). Wenn Mitleid erweckt wird, ist die Menschenfreundlichkeit doch darin mitbegriffen und also höchst überflüssig.

Nun findet sich der Begriff der Menschenfreundlichkeit in dem von Lessing gewollten Sinne weder in der platonischen noch in der aristotelischen Ethik, denen beiden die Gerechtigkeit oberstes Gesetz ist. Die Strafe des Bösen ist als ein Nutzen für ihn anzusehen, sagt Platon[3]). Medizin und Rechtspflege haben sich im Staate die Hand zu reichen und sollen die an Leib und Seele gut veranlagten Bürger pflegen; von denen, die es nicht sind, sollen sie die leiblich Missratenen sterben lassen, die in der Seele schlecht Gearteten und Unheilbaren selbst umbringen[4]). Zu bemitleiden ist zwar überhaupt der Ungerechte und an der Seele Kranke, aber bemitleiden darf man doch nur den, dessen Übel heilbar sind, und den gegen ihn aufsteigenden Zorn besänftigen und nicht nach Weiberart erbittert ihm fortwährend heftig zürnen; gegen den aber, der unmässig und der Mahnung un-

---

[1]) Poet. 13. 1452 *b* 38. [2]) 18. 1456 *a* 21. [3]) Staat II 380 *b*. Gorg. 477 *a*. 478 *a*. [4]) Staat III 410 *a*.

zugänglich, frevelhaft und böse ist, muss man dem Zorn den Lauf lassen. Deshalb muss der Edle immer zugleich zornmütig und milde sein [1]). Aristoteles aber beginnt die Ausführung über Unwillen oder Indignation direkt damit, dass er sagt, sie sei ein Gefühl der Unlust über unverdientes Glück, also dem Mitleid diametral entgegengesetzt, welches eine Unlust über unverdientes Unglück sei; und wer sich über dergleichen ärgere, werde Freude oder wenigstens keinen Schmerz empfinden, wenn der Umschlag eintrete. Darüber solle man sich freuen wie über verdientes Glück der andern; denn beides entspreche der Gerechtigkeit und verursache dem rechtlich Denkenden Freude [2]).

Erwägen wir diese Äusserungen, so möchten wir allerdings finden, Aristoteles habe das Gerechtigkeitsgefühl, die Liebe zur Menschheit, gemeint. Weder dieses wird befriedigt, wenn der Böse glücklich wird, noch Mitleid und Furcht. Der Sturz der Bösewichte befriedigt es zwar, aber die eigentlichen tragischen Affekte werden dabei nicht erregt. Dem geistig Begabten oder Tapferen dagegen geschieht recht, und es ist der Menschheit zu gönnen, dass er unterliegt, wenn er böse ist, aber tragisch in dem neuen Sinne ist es doch.

Es fehlt nichts als ein Beleg für die angenommene Bedeutung, wenigstens bei Aristoteles; er findet sich aber in verwandtem Sinne bei seinem Zeitgenossen, dem Redner Lykurgos. «Ich wünschte,» sagt er in der Anklagerede gegen Leokrates, «dass, wie es dem Staat nützlich ist, dass es in ihm für die Übertreter Richter gibt, eine Klage auch von der Menge so angesehen würde, dass sie aus Liebe zu den Mitbürgern hervorgegangen sei. Nun aber steht es im Gegenteil so, dass der, der sich persönlich aussetzt und sich im

---

[1]) Gesetze V 731 *d*. [2]) Rhet. II 1386 *b* 11. 26.

Interesse des Allgemeinen verhasst macht, nicht als ein Patriot, wohl aber als Händelsucher angesehen wird, was weder der Gerechtigkeit noch dem Nutzen des Staates entspricht[1])». Die Liebe zu den Mitmenschen *(φιλάνθρωπον)* wird dem Patriotismus *(φιλόπολι)* ungefähr gleich gesetzt, wie bei Isokrates. Es ist das Bestreben, den Mitbürgern eine Wohlthat zu erweisen, d. h. den Staat aufrecht zu erhalten; und da nach des Aristoteles Meinung die Tragödie für den Staat vorteilhaft wirken soll, so können wir bei ihm dieselbe Bedeutung des Ausdruckes feststellen wie bei Lykurgos.

Warum ist aber der neue Gesichtspunkt eingeführt, und zwar mit der Bemerkung, er gehöre zu den erforderlichen Dingen *(ὧν δεῖ)*? Es ist abermals eine Beziehung auf Platon. Im Staat hatte Adeimantos die Untersuchung über die Gerechtigkeit damit wieder aufgenommen, dass er sagte, die Dichter preisen wohl das Glück und den Segen der Gerechten, aber sie betonen auch die Mühseligkeit eines gerechten Lebens; und so sehe man, dass Zügellosigkeit und Unrecht eben doch etwas Angenehmes seien und nur durch die öffentliche Meinung und das Gesetz gebrandmarkt werden[2]). Mit Rücksicht darauf setzt Sokrates später fest, dass die Dichter durchaus nicht vom Glück des Ungerechten und dem Unglück des Gerechten sollen singen dürfen[3]), ganz wie von ihnen die Gesetze fordern, dass der Inhalt der Gedichte mit dem Fundamentalsatz des Staates harmoniere, dass das sittlich beste Leben auch das angenehmste sei[4]).

Wären die Forderungen der Poetik rein ästhetisch zu fassen, so hätte sich Aristoteles die Heranziehung

---

[1]) Lyk. Leokr. 3 *οὕτω καὶ φιλάνθρωπον αὐτὸ παρὰ τοῖς πολλοῖς ὑπειλῆφθαι.* Isokr. 2, 15. [2]) Staat II 363 *a* [3]) III 392 *b*. [4]) Gesetze II 660 *e*.

des Gedankens ersparen müssen. So aber konnte er sich ihm nicht entziehen, denn auch ihm ist die Gerechtigkeit oberstes Prinzip des Staates. Nur dieser Gesichtspunkt erklärt die Umschreibung des tragischen Helden ganz, ja er spielt dabei eine hervorragende Rolle und steht an Wichtigkeit hinter dem Mitleid und der Furcht nicht zurück. Das Gerechtigkeitsgefühl erfordert den Fehltritt des Helden, weil sonst die Tugend leidet, und es verlangt die Sühne für die Schuld, also das, was wir tragischen Ausgang nennen.

Damit sind die Ansichten des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie abgeschlossen. Durch die Forderung, dass dem Gerechtigkeitsgefühl genug gethan werde, hat er die ursprüngliche Definition erweitert und in seinen Augen ohne Zweifel ergänzt. Es bestätigt sich dadurch unsere Auffassung, dass es ihm vor allem darauf ankam, die Berechtigung der wahren Tragödie zu erweisen und diese so für den besten Staat zu retten. Diese Rettung führte aber zu sehr wichtigen Konsequenzen. Da Aristoteles von allen Wirkungen der Tragödie nur noch die Erregung von Mitleid und Furcht zum Zwecke der Katharsis anerkennt, so lässt er auch nur diejenigen Mittel gelten, die zur Erregung der genannten Affekte beitragen. Die der Tragödie eigentümliche Lust ist die einzige, die sie wirken darf; Wiedererkennung, Schicksalswechsel und leidvolle That die einzigen Mittel, die in Betracht kommen können; der tragische Held wird darauf hin untersucht, inwiefern sein Schicksal Mitleid und Furcht zu erwecken vermöge, worauf die Abstufung der tragischen Stoffe gegründet wird. Die Tragödie mit leidvollem Schluss nimmt den höchsten Rang ein, und der Dichter, der eine solche Art von Schluss am häufigsten herbeiführt, verdient am meisten den Namen des Tragikers. Diese Bestimmungen sind mit nichten allein

aus dem historisch gegebenen Material abgeleitet; letzteres bestätigt sie nur, wie es alles bestätigt, was man darin sucht; und der Beifall, den das Theaterpublikum des vierten Jahrhunderts mit seiner Vorliebe für starke Effekte dem Euripides spendete, beweist auch nicht zu viel; wird den Zuschauern doch gleich nachher der Vorwurf der Gefühlsschwäche gemacht. Vielmehr fliessen alle diese Bestimmungen aus der Forderung der Katharsis; sie sind deren notwendige Folgen.

Für Aristoteles ist nur das wirklich tragisch, was mit der Lehre von der Katharsis übereinstimmt. Inwiefern dabei eine ihm beständig bewusste Absicht waltete, das werden wir nicht ermitteln können; aber dass er von seiner Theorie beherrscht war, lehrt der Augenschein. Und hierin offenbart sich der grösste Gegensatz gegen Platon, ein ganz anderer freilich, als gemeinhin angenommen und nachgesprochen wird. Der Gedanke, der den Ausführungen Platons im Staate zu Grunde liegt, ist: «Die Poesie ist so und so, folglich hat sie im Reiche Gottes keinen Platz; nicht als ob ihre Schöpfungen nicht poetisch wären, sondern je poetischer sie sind, desto weniger dürfen unsere Knaben und Männer sie hören.» Aristoteles antwortet, mit der ganzen Rüstung Platons angethan: «Doch, die Poesie ist in den besten Staat aufzunehmen, aber sie muss so und so sein.» Daher die sonst unbegreifliche Einschnürung, die enge Wahl der Mittel, die Reduktion der zu erzielenden Affekte, die faktische Ersetzung der Tragödie durch das Trauerspiel. Was Poesie sei, empfand und wusste von beiden der unendlich besser, der sie bekämpfen musste, weil er nicht anders konnte, als der, von dem man behauptet, er habe sie von den ethischen Banden befreit.

Wenn Aristoteles von der Tragödie Befriedigung des Gerechtigkeitsgefühl fordert, so entbehrt das gewiss

nicht der Berechtigung. Gerechtigkeit predigt die Orestie wie so manches andere Drama, aber bei weitem nicht alle. Wirken Oidipus und Antigone weniger als andere, weil ihre Helden sittlich gross und rein dastehen und ein Fehltritt ihnen nicht nachgewiesen werden kann? Die Rücksicht auf die Stellung der Tragödie im Staate hat den Aristoteles auch hier zu weit geführt und seine Stellung zur Poesie ungünstig beeinflusst. Platon wirft den Dichtern vor, dass sie das Glück des Ungerechten, das Unglück der Gerechten besingen, dass sie deshalb in seinem Staate keinen Platz beanspruchen können. Was er von Poesie behält, trägt den Charakter der ganzen neuen Einrichtung; wie bei den alten Christen, beschränkt es sich auf Hymnen und Preislieder auf grosse Tote. Die Welt mit ihrer Lust und Wonne bleibt draussen, und damit auch die Poesie, denn sie passt ins Reich Gottes nicht hinein. Aber eingeengt wird sie erst durch Aristoteles, der sie behalten will, ohne von der Forderung der Gerechtigkeit abzustehen.

Der apologetische Charakter der aristotelischen Aufstellungen hat es veranlasst, dass sie zu eng wurden und, gerade weil sie sich dennoch für ein allgemein gültiges Gesetz geben, als solches unbrauchbar sind. Mitleid und Furcht sind ohne Zweifel Gefühle, die von der Tragödie oft erregt werden, aber es sind bei weitem nicht die einzigen. Dass Poesie und Musik auf die Seele eine heilende Wirkung ausüben, ist von Dichtern oft ausgesprochen worden[1]). Besonders merkwürdig ist die Stelle bei Goethe[2]): «hier nun konnte die edle Dichtkunst abermals ihre heilenden Kräfte erweisen. Innig verschmolzen mit Musik, heilt sie alle

---

[1]) vgl. Lehnert Rhein. Mus. N. F. 51 S. 119 f. [2]) Wanderjahre II 5.

Seelenleiden aus dem Grunde, indem sie solche gewaltig anregt, hervorruft und in auflösenden Schmerzen verflüchtigt.» Goethe sagt im allgemeinen von Seelenleiden, was Platon von der Tanzwut berichtet hatte, und was Plutarch[1]) von der Trauer aussagt: «Der Trauergesang und das ihn begleitende Flötenspiel erregt im Anfang den Schmerz und ruft Thränen hervor; während es aber die Seele zum Jammern leitet, hebt es dadurch *(οὕτω)* nach und nach die traurige Stimmung auf und lässt sie verschwinden.» Es liegt in dem Gedanken der Katharsis ein Stück schöner Wahrheit, aber auch nur ein Stück, und gerade Goethe wäre der letzte gewesen, zuzugeben, dass ein für den einzelnen Fall noch so zutreffender Ausspruch über Poesie ein allgemeines Gesetz sollte abgeben dürfen. Für ein solches ist die Lehre von der Katharsis nicht geeignet, und sie hätte längst für das gelten sollen, was sie ist, das Resultat einer Reihe von Faktoren, die für Aristoteles massgebend waren, es aber für uns nicht mehr sind.

Nicht anders verhält es sich mit den Ausführungen über den tragischen Helden. Was Aristoteles sagt, trifft in vielen Tragödien zu, aber in vielen durchaus nicht, ohne dass diese deshalb verworfen oder als minderwertig betrachtet werden dürften. Das hätte man übrigens bei Lessing lernen können, allerdings nicht aus den subtilen Reinigungstheorien der Dramaturgie, wohl aber aus Emilia Galotti; denn Emilia und Marinelli bedeuten die direkte Widerlegung der aristotelisch-lessingschen Ausführungen über den tragischen Helden.

Dass seit Dacier und Lessing die Erörterung über die Katharsis nicht zur Ruhe kommen konnte, liegt

---

[1] Plut. quaest. conv. III 657 *a*.

nicht nur daran, dass man die Entstehung des Begriffs nicht erkannte. Zum grossen Teil entsprangen die Erklärungsversuche mehr oder weniger dem Bestreben, die Definition der Poetik mit den eigenen Gedanken über die Tragödie in Übereinstimmung zu bringen. Auch der Versuch, den Goethe gemacht hat, die Stelle der Definition so zu übersetzen, dass er damit einverstanden sein konnte, gehört zu den zahlreichen Anstrengungen vieler, die eigene Meinung in den Text hineinzuinterpretieren. Sie müssen sämtlich ihr Ziel verfehlen, sind aber darum beachtenswert, weil sie zeigen, dass die aristotelische Theorie niemand so recht befriedigt.

Diesem Gefühl hat zuerst und am kraftvollsten Gottfried Hermann Ausdruck gegeben, er, der uns als erster in grossartiger Weise das Verständnis der alten Dichter erschloss, er selbst ein Genosse der grossen Zeit unserer Litteratur. Er sagt[1]): «Was Aristoteles will, wird jeden, der die Tragödien betrachtet, sein Gefühl leicht lehren. Bewegt gehen wir aus dem Schauspiel, aber es ist eine Bewegung, der jede Niedrigkeit, jede unehrenhafte Lust fremd ist. Davon hat Aristoteles die Ursache nicht richtig angegeben, wenn er sagt, die Tragödie bewirke durch Mitleid und Furcht die Katharsis dieser Affekte. Denn nicht durch Mitleid und Furcht wird eine derartige Reinigung der Seele bewirkt, sondern durch die Erhabenheit, die Aristoteles am wenigsten berücksichtigt hat, während er sie in einer Definition der Tragödie zu allererst hätte erwähnen sollen. Durch sie nämlich fühlen wir uns über Mitleid und Furcht erhaben, und sie verhindert uns auch, uns durch diese Seelenbewegungen erschüttern zu lassen. Das aber heisst gereinigte Seelen-

[1]) Arist. Poet. 1802 Komm. S. 115.

erregungen haben, dass man von ihnen berührt, aber nicht bemeistert wird. Wenn aber dies, wie Aristoteles meint, durch jene Affekte selbst bewirkt würde, so müssten auch die Stücke, die gegenwärtig Iffland für Weiber und Schwächlinge schreibt, die Menschen höher heben.»

Damit verficht Gottfried Hermann das Recht derjenigen Auffassung, die wir im fünften Jahrhundert lebendig vor Augen haben, und von deren Wahrheit die unmittelbare, durch keine Theorie getrübte Wirkung der Tragödie das richtige Zeugnis ablegt.

Der eigentliche Grund der tragischen Wirkung liegt in dem Ernst des Stoffes. Wir schauen tiefer in die Tiefen der menschlichen Dinge hinein; unsere ganze Seele wird in ihren Grundfesten erschüttert, mit elementarer Gewalt gepackt. Es ist, wie Platon und Goethe es nennen, das Bild des Lebens, was sich da vor uns aufthut, und es wirkt durch seine Erhabenheit und Wahrheit, im Gegensatze zu der Oberflächlichkeit und dem flüchtigen Schein des täglichen Treibens. Gerechtigkeitsgefühl, Mitleid, Furcht, Hebung von Seelenleiden, all das mag mit dabei sein, aber es füllt den Kreis der Empfindungen bei weitem nicht aus. In letzter Linie empfinden wir bei der grossen Tragödie doch immer wieder das, was Aristophanes in Aischylos erblickte: wir erkennen in dem Dichter den Propheten, der uns die Wahrheit zeigen kann, weil er sie schaut.

Da wir von Goethes Nachlese zur aristotelischen Poetik gesprochen haben, müssen wir noch einen Augenblick dabei verweilen. In einem Punkte ist er zu weit gegangen. Er hat leidenschaftlich dagegen protestiert, dass Aristoteles an eine Wirkung und zwar gar an eine entfernte Wirkung auf den Zuschauer gedacht haben könnte, und sagt in einem Briefe an

Zelter[1]), der Künstler bekümmere sich gar nicht um die Wirkung nach aussen. Bernays hat in seinem Eifer, die Tragödie vom Vorwurf einer moralischen Korrektionsanstalt zu retten, diese Stellen mit Befriedigung hervorgehoben und sich dafür von Spengel vorwerfen lassen müssen, seine Auffassung sei lediglich durch Goethe veranlasst. Hätte Bernays statt des Kunstrichters Goethe den Dichter gefragt, so hätte er in der Zueignung lesen können:

Für andere wächst in mir das edle Gut,
ich kann und will das Pfund nicht mehr vergraben;
wozu sucht' ich den Weg so sehnsuchtsvoll,
wenn ich ihn nicht den Brüdern zeigen soll?

Ilmenau:

Liess nicht Prometheus selbst die reine Himmelsglut
auf frischen Thon vergötternd niederfliessen,
und konnt' er mehr als irdisch Blut
durch die belebten Adern giessen?
Ich brachte reines Feuer vom Altar:
Was ich entzündet, ist nicht reine Flamme.

Faust:

Was glänzt, ist für den Augenblick geboren,
das Echte bleibt der Nachwelt unverloren.

Tasso[2]):

Bescheiden hofft' ich, jenen grossen Meistern
der Vorwelt mich zu nahen, kühn gesinnt,
zu edeln Thaten unsre Zeitgenossen
aus einem langen Schlaf zu rufen, dann
vielleicht mit einem edeln Christenheere
Gefahr und Ruhm des heil'gen Kriegs zu teilen.
Und soll mein Lied die besten Männer wecken,
so muss es auch der besten würdig sein.

Hier hat der Künstler doch wohl an eine Wirkung, und zum Teil sogar an eine recht entfernte gedacht. Wie viel mehr muss es dem nahe liegen, der über die Kunst nachdenkt, sich auch ihre Wirkungen klar

---

[1]) 29. Januar 1830. [2]) Tasso IV 4.

zu machen. Und selbst die Behauptung Goethes, keine Kunst vermöge auf Moral zu wirken, ist nicht das letzte Wort in der Sache. Nicht nur hat das ganze Altertum anders empfunden: Goethe selbst bildet die beste Widerlegung seines Satzes.

Von den unabsehbaren Konsequenzen, welche die Lehre des Aristoteles für die Wissenschaft der Poetik gehabt hat, sei hier nur eine hervorgehoben. Ich meine den logischen Unsinn der Trennung des ernsten Spiels in Trauerspiel und eine Gattung, die keinen Namen hat und deshalb Drama im engeren Sinn genannt wird, die aber mit nichten zwischen Tragödie und Komödie die Mitte hält. Oder was sollten Eumeniden, Philoktet, Iphigenie, Cymbeline, Tell mit der Komödie gemein haben? Den Schluss, sagt man; aber der Schluss ist doch nur die notwendige Konsequenz der innern Entwicklung.

Aristoteles hat nun freilich die Trennung der Tragödie nur veranlasst, nicht vollzogen; aus den Stücken, die «den Namen am meisten verdienen» (den *τραγικώτατοι*), ist der Begriff des Trauerspiels hervorgegangen. Verursacht aber hat er sie, wie noch vieles, was das Verständnis des Dramas erschwert, statt es zu erleichtern: die Forderung der poetischen Gerechtigkeit, die Erfindung der tragischen Schuld, wo man keine sittliche findet, und all die Versuche, die Dramen aus alter und neuer Zeit an den Theorien der Poetik zu messen[1]).

---

[1]) Das Wesen und die Mittel des Dramas im einzelnen zu erörtern, liegt nicht in meiner Aufgabe; ich verweise auf Wilamowitz Eurip. Her. I S. 109 ff. Liepert Der Streit um die Tragödie Leipzig 1891. Weitbrecht Das deutsche Drama Berlin 1900.

III. Der Stoff der Tragödie.

Der Inhalt der Tragödie ist eine ernste, in sich abgeschlossene Handlung, die durch Erregung von Mitleid und Furcht die Katharsis bewirkt. Das ist die begriffliche Definition. Aber Aristoteles nimmt alle seine Beispiele aus dem attischen Drama, und dessen Inhalt war die Heldensage, auch dann noch, als Euripides in ihrem Kostüm Menschen seiner Zeit einführte. Von ihr steht aber bei Aristoteles kein Wort. Was Heldensage sei, und wie auf ihrer Einführung in die Tragödie durch Aischylos das ganze Wesen des attischen Dramas beruht, hat Wilamowitz nachgewiesen, ebenso wie sie aufhörte, in Athen eine lebendige Macht zu sein [1]).

Wir glauben das Volk der Marathonkämpfer schildern zu hören, wenn wir in Platons Gesetzen von der erhabenen Einfalt der Menschen lesen, die in den ersten Zeiten nach der grossen Flut auf ihren Bergen lebten. «Trefflich waren sie aus den vorher genannten Gründen sowohl als infolge dessen, was man jetzt Einfalt heisst. Denn was sie als schön oder hässlich bezeichnen hörten, das hielten sie in ihrer Einfalt auch für ganz richtig bezeichnet und richteten sich darnach. Denn niemand verstand, wie das jetzt der Fall ist, infolge eigener Weisheit eine Lüge dahinter zu vermuten, sondern sie hielten das, was über Götter und Menschen gesagt wurde, für wahr und lebten darnach [2]).» In der That konnte nur einem Volk, das in seiner Sage lebte, diese als Inhalt des ernsten Spiels geboten werden, und nur so erklärt sich auch ganz der Glaube an das Lehramt der Poesie.

---

[1]) Wilamowitz Euripides Herakles I S. 93 ff. 104 ff.
[2]) Gesetze III 679 *c*.

Von Ionien her kam die Aufklärung und der Zweifel[1]). In Athen war man freilich zu der Zeit, da Platon jung war, noch nicht so weit, dass man, wie nachmals Ephoros that, zwischen Sage und Geschichte zeitlich geschieden hätte. Aber schon Herodot verhält sich den Dichtern gegenüber höchst skeptisch. «Es gibt keinen Fluss Okeanos, sondern ich glaube, Homer oder einer der alten Dichter habe den Namen erfunden und in sein Gedicht eingeführt[2]).» «Die Hellenen haben die Namen der Götter von den Pelasgern übernommen. Von wem aber die Götter einzeln abstammten, ob sie alle immer waren, und wie beschaffen sie nach ihrer Gestalt seien, das wussten die Hellenen sozusagen erst seit gestern oder vorgestern. Denn Hesiodos und Homer, die höchstens vierhundert Jahre vor meiner Zeit lebten, das sind die, welche den Hellenen die Theogonien gedichtet, den Göttern die Beinamen gegeben, ihre Ehren und Wirkungen geschieden und ihre Gestalten gezeichnet haben[3]).» «Die richtige Geschichte der Helene kannte Homer wohl, aber sie passte ihm für das Epos wie nicht so die andere, die er aufnahm; angedeutet hat er aber, dass er jene kannte[4]).» Wichtiger ist das Bestreben, die Sage zu einem historischen Faktum umzudeuten, wie es besonders in der Einleitung zum ganzen Werke hervortritt. Herodot will den Inhalt der Sage erhalten, aber das Übernatürliche davon abstreifen.

Thukydides lässt Deukalion und Agamemnon als historische Personen gelten; aber die älteste Geschichte Griechenlands konstruiert er ganz nach der innern Wahrscheinlichkeit, durch sorgfältige Rückschlüsse von vorhandenen Beweismitteln aus auf frühere Zustände.

---

[1]) Wilamowitz S. 104. 106. [2]) Herod. II 23. [3]) II 53. [4]) II 116.

Vorsichtig bestreitet er die von den Dichtern vorgebrachten Motive des Zuges nach Ilion, aber ziemlich unumwunden lehnt er die Gewähr des homerischen Zeugnisses ab, da der Dichter als solcher eben ausgeschmückt habe[1]; und mit der kühlen Ironie, die ihn auszeichnet, sagt er über die Urbewohner Siciliens, Kyklopen und Laistrygonen, man wolle es bei dem bewenden lassen, was bei den Dichtern stehe, und wie sich jeder die Sache vorstellen wolle[2].

Die neue Wissenschaft fand in den Dichtern reiche Nahrung für ihre Untersuchungen. Inhalt, Sprache, einzelne Gedanken der Gedichte wurden der Erörterung unterzogen. Nichts sei ein besseres Zeichen der Bildung, sagt Protagoras bei Platon, als die Worte richtig zu verstehen, d. h. erkennen zu können, was in dem von den Dichtern Gesagten richtig gesagt sei und was nicht, sie analysieren und auf Fragen Auskunft geben zu können[3]. Wie weit man in den Kreisen der Aufklärung bereits davon entfernt war, in den Mythen etwas anderes als Erfindungen der Dichter zu sehen, lehrt am besten die Thatsache, dass die Sophisten selbst Mythen dichteten, von denen des Prodikos Herakles am Scheidewege der bekannteste ist. Platon hat nur die herrschende Übung bezeichnet, wenn er den Protagoras aus dem Stegreif einen Mythos vortragen lässt[4]; und derselbe Protagoras spricht es geradezu aus, die Poesie eines Homer, Hesiodos, Simonides sei nur eine Hülle für ihren eigentlichen Inhalt, die Lehre der Lebensweisheit, gewesen[5]. Auch die allegorische Deutung der Mythen war bereits üblich[6]. Ein Beispiel dafür bietet der Phaidros[7], wo

[1]) Thukyd. I 9. 10, 2. [2]) VI 2, 2. [3]) Protag. 338 *e περὶ ἐπῶν δεινὸν εἶναι.* [4]) 320 *c.* [5]) 316 *d.* [6]) Staat II 378 *d.* Xenoph. Symp. III 6. Wolf Proleg. S. 161 f. Lobeck Aglaoph. I S. 155 ff. Zeller Phil. d. Griech. I 2 S. 1019. [7]) Phaidr. 229 *c.*

solche Erklärung ausdrücklich den Sophisten *(σοφοί)* zugeschrieben wird. Für die Verwendung im Unterricht lehnt sie Platon mit Nachdruck ab[1]).

Es würde zu weit führen, wollten wir die Stellung der Tragiker zur Sage eingehend charakterisieren. Hatte schon Aischylos selbst es gewagt, seine eigene hohe Gesinnung den Stoffen unterzulegen und diese dadurch zuweilen nicht unwesentlich zu verändern, so stand Euripides der Überlieferung noch viel freier gegenüber. Kraft des Rechtes des Dichters schaltet er ganz frei mit dem Stoffe. Der Kindermord der Medeia, die Heimholung Iphigeniens, die ganze Fabel seines Orestes, die Handlung des Herakles und der Bakchen mögen als Beispiele dafür genügen. Er hat auf diesen Weg schliesslich auch Sophokles mitgezogen, der doch sonst sogar Aischylos gegenüber die alte Form der Sage aufrecht erhalten hat.

Eines aber ist an der Poesie des Euripides vor allem merkwürdig, der Kampf gegen die Überlieferung. Gewisse Mythen werden direkt verworfen, weil sie mit einer reinen Gotteserkenntnis unvereinbar sind.

> Der missversteht die Himmlischen, der sie
> blutgierig wähnt; er dichtet ihnen nur
> die eignen grausamen Begierden an,

sagt Goethe nach den Worten des Euripides[2]). An derselben Stelle der Iphigenie wird die Geschichte vom Mahle des Tantalos für unglaublich erklärt. Eben so deutlich spricht sich der Herakles aus:

> Doch dass ein Gott verbotner Liebe fröhne,
> dass Götterarme Fesseln je getragen,
> das hab' ich nie geglaubt und will's nicht glauben,
> noch dass ein Gott dem andern Gott gebiete;
> wahrhaft'ge Gottheit kennet kein Bedürfnis,
> nur frevle Märchen dichten es ihr an[3]).

---

[1]) *ὁ γὰρ νέος οὐχ οἷός τε κρίνειν ὅ τί τε ὑπόνοια καὶ ὃ μή.* [2]) Iphig. Taur. 386. [3]) Herakles 1341 ff. übers. von Wilamowitz. *ἀοιδῶν οἵδε δύστηνοι λόγοι.*

Hier haben wir eine Paraphrasierung des Xenophanes vor uns, der mit denselben Gründen die alten Dichter bestritt[1]). In den Bakchen bekämpft Euripides den Volksglauben von der wirklichen Existenz der Götter, aber nur noch in der Form der Ironie[2]). Den gewaltigsten Kampf aber mit seinem Stoff führt er in der Orestessage: der Muttermord ist durchaus und unter allen Umständen etwas Scheussliches, und so behält bei ihm Klytaimestra Recht gegen Gatten, Tochter und Sohn, ja selbst gegen Apollon und seine frevelhaften Sprüche.

Dass die Tragödie die Erbin Homers sei, ist bei all diesem Wandel der Anschauungen den Athenern bewusst geblieben. Aristophanes lässt es den Aischylos in Worten aussprechen, die keinen Zweifel übrig lassen. Wenn er auch vielleicht nicht mehr die volle Einsicht in das besass, was Aischylos gebracht hatte, so empfand er doch ganz im Sinne des alten Athens. Er ist von dem Bewusstsein erfüllt, dass die Dichter bereits vorhandene Stoffe behandeln. Euripides verteidigt sich in den Fröschen gegen die Anklage, dass er verderbliche Frauengestalten gezeichnet habe, mit den Worten:

« und fand ich die Sage von Phaidra denn nicht schon vor?
hab' ich sie erfunden? »

und Aischylos:

« wohl fandst du sie vor; doch das Schändliche soll, ja der Dichter soll es verhüllen,
ausführen es nicht, noch der Bühne vertraun; denn so wie den Knaben der Lehrer
da ist, zu erziehn sie für Tugend und Recht, so dem reifern Alter der Dichter,
drum müssen wir stets nur sagen, was frommt[3]). »

---

[1]) Wilamowitz Komm. 2. Aufl. S. 272. [2]) Bruhn Euripides Bakchen Einl. S. 16 ff. [3]) Frösche 1052 ff. Droysen.

Die starke Betonung der ethischen Tendenz bedeutet keine Abweichung von der populären Auffassung der Sage, in der das Volk immer eine Moral findet. Ist doch die Gestaltung der Sage der schaffenden Phantasie des Volkes entsprungen, das in jedem Ereignis seiner Vergangenheit eine Lehre verkörpert sah. Aber eine solche kann sich doch auch an das Geschick des Bösen, Hochmütigen, Sittenlosen heften. Das gibt Aristophanes schon nicht mehr unbedingt zu. Er tadelt nicht nur die einer moralischen Einwirkung hinderliche Behandlung, sondern auch die Wahl von Stoffen, die verführerisch wirken könnten.

Genau dasselbe finden wir bei Platon, nur dass wir bei diesem zwischen Götter- und Heldensagen trennen müssen. Für die ersteren macht er durchaus die Dichter verantwortlich, denn er hat an die Existenz der Götter des Volkes nicht geglaubt [1]). Den Geschichten von den Göttern steht er genau so gegenüber wie Xenophanes und Euripides; sie widersprechen durchaus einem richtigen und würdigen Gottesbegriff. «Wie kann unter den Göttern Streit entstehen, wie die Dichter behaupten und die Maler es uns darstellen? Ein solcher Streit könnte doch nur um Recht und Unrecht gehen, und wie können unter Göttern hierüber verschiedene Meinungen obwalten?[2]) Entweder war Asklepios kein Sohn eines Gottes, oder was die Dichter von ihm erzählen, ist unwahr[3]). Den Mythos von Ganymedes haben die Kreter erfunden, um dadurch ihre Sitten zu beschönigen[4]).» Das ist eben das Bedenkliche an all diesen Geschichten, dass sie ein schlechtes Beispiel geben. Schon Aristophanes schüttelt zu den alten Sagen von Uranos, Kronos, Zeus

[1]) Zeller Phil. d. Griech. II 1 S. 931 f. [2]) Euthyphr. 6 *b*. [3]) Staat III 408 *b*. [4]) Gesetze I 636 *d*.

den Kopf[1]), und auch bei Platon spielt der Kampf gegen diese Mythen eine Hauptrolle. Wie schädlich sie sind, zeigt er am Beispiele des Euthyphron, der sich für sein Vorhaben, den eigenen Vater zu verklagen, geradezu auf das Beispiel des Zeus beruft[2]). Solche Geschichten können nicht wahr sein, also sind sie von den Dichtern erfunden[3]). Von einem Gott sollte weder im Epos noch in der Tragödie anders geredet werden dürfen als er ist[4]); und da, so ist offenbar Platons Meinung, von dem wahren Gott Geschichten überhaupt nicht erzählt werden können, so sollten die Dichter wenigstens schön lügen[5]). Wenn sie auch erfinden, könnten sie das Wesen Gottes wenigstens richtig darstellen.

Nicht so leicht ist es, die Stellung Platons zur Heldensage zu bestimmen, die er ausdrücklich von den Göttermythen scheidet. Wir müssen uns, um uns volle Klarheit zu verschaffen, die Auffassung des fünften Jahrhunderts noch einmal vorführen. Sie findet sich, in der knappsten Weise zusammengefasst, in der Stelle des Protagoras, wo der Sophist die Weisheit der athenischen Erziehung preist[6]). «Die Athener schicken die Knaben in die Schule, und wenn sie dort lesen und schreiben gelernt haben, legen ihnen die Lehrer die Werke trefflicher Dichter zum Lesen vor und halten sie dazu an, sie auswendig zu lernen. In jenen Werken finden sich zahlreiche weise Vorschriften, dann auch viele Schilderungen und das Lob und der Preis edler Männer der Vorzeit, damit der Knabe sie wetteifernd

---

[1]) Wolken 903. 1080. [2]) Euthyphr. 5 *e*, vgl. Gesetze X 886 *c*. XII 941 *b*. [3]) Staat II 377 *d* *οὗτοι γάρ* (Hesiodos, Homer und die übrigen Dichter) *που μύθους τοῖς ἀνθρώποις ψευδεῖς συντιθέντες ἔλεγόν τε καὶ λέγουσιν.* [4]) Staat II 379 *a*. 381 *a*. [5]) II 377 *e* *ἄλλως τε καὶ ἐάν τις μὴ καλῶς ψεύδηται.* nachher *οὐ καλῶς ἐψεύσατο.* [6]) Protag. 325 *e*.

nachahme und sich bestrebe, auch so zu werden.» Dass Platon den erzieherischen Wert der Poesie bestritt, weil sie von den Heroen Unwürdiges erzähle und die Seele in gefährlicher Weise errege, und dass er auch die durch die Poesie erzeugte Lust als durchaus schädlich verwarf, wissen wir. Vorbildlich konnten ihm also die Sagen nicht mehr sein, und in ihrer Bekämpfung ging er viel weiter als Aristophanes, der von den Dichtern verlangt hatte, dass sie nur das erzieherisch Wertvolle vorführen sollten.

Mit alledem ist aber ein Punkt noch gar nicht berührt, der in den Augen des Volkes der Poesie die grösste Kraft verlieh, und zu welchem Platon Stellung nehmen musste, wenn er sie erfolgreich bekämpfen wollte. Das Volk sah in der Sage seine Geschichte. Wie stark dieser Glaube noch im vierten Jahrhundert war, lernen wir am besten aus der merkwürdigen Stelle des Isokrates, der die Handlung zweier Stücke des Euripides, der Herakliden und der Schutzflehenden, kurzweg der ältesten Geschichte Athens einreiht[1]), gerade wie in der Schweiz die Gestalt, die Schiller der Tellsage gab, alle älteren Sagenformen völlig verdrängt hat. Auch der Redner Lykurgos ist von der historischen Wirklichkeit dessen, was die Dichter singen, so erfüllt, dass er seine Rede gegen den Leokrates reichlich mit Citaten aus Euripides und Homer versieht, unter beständigem Hinweis darauf, dass die Dichter uns Beispiele aller Tugenden, namentlich der Vaterlandsliebe vorführen.

Aus dem Kampf, den Platon im Staate führt, ist nicht deutlich zu ersehen, ob er den Glauben des Volkes teilte, oder ob ihm die Stoffe der Dichtungen für Erfindung von Dichtern galten. Einzelne

---

[1]) Isokr. Paneg. 54 ff.

Stellen anderer Werke könnten für die erstere Auffassung sprechen, wie wenn er im Phaidros sagt, die dichterische Begeisterung erziehe die Nachwelt durch Ausschmückung unzähliger Thaten der Vorzeit [1]), oder wenn er in den Gesetzen die Macht des Vaterfluches durch die Geschichten von Oidipus, Phoinix, Hippolytos erläutert [2]). Diese Stellen sind aber nicht beweisend; denn der Phaidros nimmt zu den Dichtern eine sehr freundliche Stellung ein, und die angeführten Worte wiederholen nur die populäre Anschauung, von der Sokrates ausgehen will; in den Gesetzen aber leitet er die Geschichten von Oidipus u. s. f. vorsichtig mit der Bemerkung ein: «wir (d. h. die Hellenen) erzählen» *(φαμέν)*. Etwas mehr lässt uns der Kratylos sehen.

Entsprechend seiner Ansicht, dass die Worte der Sprache Nachbildungen dessen seien, was sie bezeichnen, erblickt Platon auch in den Namen, welche die Dichter anwenden, Beziehungen auf die Schicksale ihrer Träger. Gerade an den Namen könne man lernen, wie richtig Homer und die andern Dichter sie den Dingen entsprechend gesetzt haben [3]). Für Hektors Sohn fanden die Frauen den Namen Skamandrios, aber die Männer, durchdrungen von dem Werte des Vaters, nannten ihn den Stadtfürsten [4]), und ganz dasselbe bedeutet ursprünglich Hektor [5]). Sehr zutreffend ist der Name Orestes, sei es, dass der Zufall oder irgend ein Dichter ihn gegeben hat, der durch diesen Namen das Wilde und Rohe seiner Natur, wie es den Bergbewohnern eignet, ausdrücken wollte [6]). Agamemnon der durch Ausharren Bewundernswerte, Atreus der Zähe oder Unerschrockene oder Unglück-

---

[1]) Phaidr. 245 *a*. [2]) Gesetze XI 931 *b*. [3]) Kratyl. 391 *d*. [4]) 392 *b*. [5]) 393. [6]) 394 *e*.

bringende, Pelops der nur das Nächste Sehende, Tantalos der ganz Unglückliche, haben ihre Namen von ihren Geschicken und Thaten. Dem Tantalos scheint den Namen *(ταλάντατος)* der Zufall der Überlieferung *(ἡ τύχη τῆς φήμης)* gegeben zu haben, «wenn das wahr ist, was über ihn erzählt wird»[1]).

Platon ist nicht der erste, der im Namen der Helden eine Beziehung auf ihre Thaten erblickte. Aischylos fand die Bezeichnung der Helene als Vernichterin (von *ἑλεῖν*) durchaus zutreffend[2]), von einem Dämon in Voraussicht der bestimmten Zukunft ersonnen; und den Namen der Klytaimestra benutzt er zu einem Wortspiel (mit *μήδομαι*, sinnen[3]), worin ihm bereits Homer vorangegangen war[4]). Aber dass Platon wenigstens die Möglichkeit zugibt, es könnten die Namen der Sage von Dichtern erfunden sein, ist sehr bemerkenswert. Sind die Namen der Hauptpersonen nicht historisch, so lässt sich auch bezweifeln, ob es ihre Thaten waren. Es ist nicht ganz klar gesagt, aber wir können es uns leicht denken, dass Platon die Handlung der Ilias für eine Erfindung Homers ansah.

Die attische Tragödie war die Erbin Homers, d. h. des Epos, weil sie von ihm die Heldensage übernahm. Der gemeinsame Stoff verband in den Augen der Athener beide Dichtungsarten zu einer untrennbaren Einheit, wie im Anfang des Jahrhunderts von Aischylos und am Ende desselben von Aristophanes betont wird. Platon ist sich dieser Thatsache wie ihrer Gründe völlig bewusst: «Wir hören Homer oder einen andern der Tragiker einen der Heroen, die in Leid sind, nachahmend darstellen[5]).» Die Einheit erscheint, nach

---

[1]) 395. [2]) Agam. 683. [3]) 1100. [4]) Od. *λ* 429 *οἷον δὴ καὶ κείνῃ ἐμήσαο ἔργον ἀεικές.* *ω* 199. [5]) Staat X 605 *c.*

dem kurzen Schwanken des dritten, im zehnten Buche des Staates auch in Bezug auf die mimetische Form wieder vollständig hergestellt. Homer steht an der Spitze und am Anfang aller tragischen Poesie, als grösster Dichter, als Führer und Lehrer aller Tragiker[1]). Dem Epos entnimmt Platon die meisten Beispiele für seine Ausführungen, und folgerichtig lautet das Resultat des Kampfes gegen die Tragödie auf Ausschliessung Homers aus dem Staate. Damit war aber nicht nur die mimetische Form der Poesie, sondern auch deren Stoff getroffen. Die Sage selbst lebte ja nur noch in der Form, die Homer und die Tragödie ihr gegeben hatten.

So sehr Platon die centrale Stellung der Sage in der Tragödie des attischen Reiches erkannte, so erblickte er doch in ihr nicht etwas, das für die dramatische Poesie als solche wesentlich sei. Seine Gedanken über das Wesen der Poesie wiesen ihn einen andern Weg. Der Gegenstand der Tragödie war zwar, historisch betrachtet, die von Homer überlieferte oder erfundene, jedenfalls zuerst durch das Epos künstlerisch gestaltete Heldensage; aber für eine begriffliche Definition genügte Platon das nicht. Was das Drama nachahmt, bildend darstellt, sind nicht alte Geschichten, so ehrwürdig sie dem Volke vorkommen mögen, sondern das volle Menschenleben mit seinem unerschöpflichen Reichtum an Vorwürfen. Darin hatte ihm die attische Tragödie mit ihrer herrlichen Charakterzeichnung und ihrem tiefen Eindringen in alle Falten des menschlichen Herzens vorgearbeitet. Aber während Sophokles bis an sein Ende die Heiligkeit der Sage verfocht, Euripides sie wenigstens der Form nach weiter überlieferte, so that Platon den grossen

---

[1]) Staat X 595 *c*. 598 *d*. 607 *a*. Theait. 152 *e*.

Schritt, es auszusprechen, dass das Artbestimmende im Drama die Darstellung des handelnden Menschen sei, der auf seine Handlungen sein Schicksal zurückführe. Dass eine solche Definition auf Shakespeares und Schillers Tragödie eben so gut passt wie auf die attische, ist klar; aber eben so wahr ist, dass die letztere dadurch nicht mehr erschöpfend bestimmt wird, weil ihr Stoff ausser Betracht fällt. In diesem erkennt Platon noch einen historisch gegebenen, auch im Volke seiner Zeit durchaus wirksamen Faktor an, gegen dessen Macht er sich aus ethischen Gründen auflehnt, den er aber vom rein ästhetischen Standpunkt aus nicht als zum Wesen der Tragödie gehörig betrachtet.

Dadurch wird der Zusammenhang der Tragödie mit dem Epos aufgelöst. Ein lebendiges Epos gab es ja überhaupt nicht mehr, und wenn die Sage aufhörte, als das Wesentliche in der Tragödie zu gelten, so war die Einheit Homers und der Tragiker zwar noch ein historisches Faktum, aber nicht mehr ein für die wissenschaftliche Poetik brauchbares Moment. Dafür rücken sich die beiden Gattungen des Dramas viel näher. Dem hatte die zeitgenössische Komödie dadurch vorgearbeitet, dass sie den politischen und überhaupt polemischen Charakter der alten Komödie, der gegenstandslos geworden war, abzustreifen sich bemühte. So wurde auch sie zum Bild des Lebens.

Durch Platon ist für die Poetik ein ganz neuer Boden geschaffen worden. Wenn wir diese Thatsache in ihrer ganzen Bedeutung erfassen, so erscheint es uns vollkommen begreiflich, dass die Heldensage in der aristotelischen Definition gar keine Rolle spielt, ja in der Poetik überhaupt ignoriert wird. Wenn sich der Athener Platon von der Auffassung seines Volkes, die er doch durchaus kannte und verstand, so vollständig losgesagt hatte, so kann man es wohl begreifen, dass ihr

der Landesfremde so ferne stand. Dazu kam, dass dessen Genie hier den ihm fremdesten Boden traf. Wie wir bisher gesehen, ist seine ganze Poetik bis ins Einzelste von Platon abhängig; und wie hätte die Lehre, dass das Wesen des Dramas die Nachahmung des Lebens sei, seinen Anschauungen nicht entsprechen sollen? Hat sie doch sogar der Restaurator Lykurgos aufgenommen, der sonst, wie Restauratoren die Gedanken der alten Zeit nachzusprechen pflegen, die Lehre von dem erzieherischen Werte der Poesie in vielfacher Variation wiederholt[1]).

Aristoteles hat sich indessen nicht unbedingt auf den Standpunkt Platons gestellt, noch auch die Konsequenzen daraus gezogen. In zwei wichtigen Punkten hat er eine eigene Auffassung, erstens in Bezug auf die Einheit des Epos und der Tragödie, und zweitens hinsichtlich des tragischen Stoffes.

Obwohl nämlich das gemeinsame Band, welches die Tragödie mit dem Epos verknüpfte, für ihn nicht existierte, suchte er den engen Zusammenhang beider dennoch zu wahren. Er erblickt das Gemeinsame darin, dass beides Darstellungen ernsthafter Charaktere[2]) seien, und er gibt dem Prinzip der Einteilung nach Charakteren den Vorzug vor derjenigen nach den Mitteln oder nach der Art der mimetischen Darstellung. «Das Epos hält mit der Tragödie bis zu dem Punkte gleichen Schritt, dass es eine Nachahmung von Ernsthaftem ist. Der Unterschied besteht darin, dass es ein einheitliches Versmass und erzählende Form hat, ferner im Umfang, der zeitlich unbegrenzt ist, wie es

---

[1]) Lykurg Leokr. 102 *οἱ ποιηταὶ μιμούμενοι τὸν ἀνθρώπινον βίον τὰ κάλλιστα τῶν ἔργων ἐκλεξάμενοι μετὰ λόγου καὶ ἀποδείξεως τοὺς ἀνθρώπους συμπείθουσιν.*
[2]) Poet. 3. 1448 *a* 26.

im Anfang auch bei der Tragödie der Fall war. Einige Teile sind die nämlichen, andere nur der Tragödie eigentümlich. Wer also weiss, was eine gute oder schlechte Tragödie ist, weiss es auch vom Epos; denn was dieses hat, enthält alles die Tragödie, nicht aber umgekehrt[1]).» Deshalb ist die Behandlung des Epos im wesentlichen eine Vergleichung mit der Tragödie geworden[2]), und die Beispiele für die Erörterung über die Tragödie sind häufig aus dem Epos genommen.

Wenden wir uns den Ausführungen über den Stoff und die Handlung der Tragödie zu[3]). Aristoteles hatte sich die Aufgabe gestellt, das Wesen der Poesie nicht nur begrifflich zu definieren, sondern auch diese Begriffsbestimmung aus dem ihm vorliegenden Material abzuleiten. Dieses bestand aber mit verschwindenden Ausnahmen aus solchen Stücken, deren Stoff die Sage bildete; denn auch die rhetorische Tragödie des vierten Jahrhunderts griff fast ausschliesslich zu mythischen Vorwürfen. Platon hatte zur Sage Stellung genommen, indem er ihr durch seine neue Definition das Recht absprach, für das Drama artbestimmend zu sein; aber ihre Bedeutung für das historisch vorhandene Drama hatte er vollkommen anerkannt. Das hat Aristoteles nicht auseinander gehalten, sondern versucht, seiner Erörterung das attische Drama, wie es vorlag, zu Grunde zu legen, ohne die Sage zu berücksichtigen.

Treten wir auf seine Ausführungen näher ein. Er sagt im Anschluss an die Forderung der abgeschlossenen Ganzheit und inneren Einheit, es gehe daraus hervor, dass es nicht Aufgabe des Dichters sei, das Geschehene zu erzählen, sondern das, was geschehen würde und nach Wahrscheinlichkeit und

---

[1]) Poet. 5. 1449 *b* 10. [2]) 17. 1455 *b* 16. 23. 1459 *a* 16. [3]) Zum Folgenden vgl. Wilamowitz Eur. Her. I S. 111 f.

Notwendigkeit möglich sei[1]). Dadurch unterscheide sich eben der Dichter vom Historiker. Deshalb sei auch die Poesie etwas Philosophischeres und Ernsteres als die Geschichte; denn die Poesie enthalte mehr das Allgemeine, die Geschichte das Einzelne. «Ein Allgemeines ist es, dass einem in bestimmter Weise Beschaffenen nach Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit bestimmt geartete Reden und Handlungen zukommen.» So enthält die Stelle das, was Vahlen treffend die Forderung der poetischen Wahrheit genannt hat. Es ist alles vollkommen berechtigt, was Aristoteles sagt: die Tragödie ist von der Forderung historischer Treue zu entbinden.

Nun beginnt aber eine merkwürdige Auseinandersetzung über diesen allgemeinen und philosophischen Charakter der Poesie. «Auf das Allgemeine zielt die Poesie schon bei der Beilegung der Namen; etwas Einzelnes ist es, was z. B. Alkibiades that oder erlitt. Bei der Komödie ist das schon ganz offenbar; wenn die Dichter die Handlung nach der Wahrscheinlichkeit komponiert haben, legen sie ihr die beliebigen Namen unter und richten nicht wie die Iambiker ihre Poesie auf einzelne Personen. Bei der Tragödie aber halten sie sich an die überlieferten Namen.»

Die Stelle ist wichtig und hat verschiedene Auslegungen gefunden. Will sie sagen, die Namen der Komödie *(τὰ τυχόντα ὀνόματα)* seien für den Charakter der handelnden Personen bezeichnend, wie es Lessing erklärt, oder heisst es, die Namen werden beliebig gegeben?[2]) Es gibt viele Beispiele dafür, dass die

---

[1]) Poet. 9. 1451 *a* 35. *εἰκὸς* und *ἀναγκαῖον* schon 7. 1451 *a* 12.

[2]) *οὕτω* bezieht sich nur auf *συστήσαντες* und ist gebraucht wie das deutsche «so» zur Anknüpfung des nachfolgenden Hauptsatzes, Vahlen Komm. S. 139 f.

Komödie ihren Personen redende Namen gab; aber wollte Aristoteles das sagen? Mit andern Worten, hat er die Anregungen des Kratylos weiter verfolgt? Dann hätte er doch irgendwie sagen müssen, dass auch die überlieferten Namen der Tragödie zu der Handlung in einem inneren Verhältnis stehen. Das hat er aber nicht gethan. Der Annahme widerspricht schon der Sprachgebrauch. Die Namen sind von der Komödie beliebig gewählt *(τυχόντα)*, was nichts anderes heissen kann als «zufällig». Es ist das Gegenteil von dem, was der Kratylos sagt. Aristoteles meint vielmehr, dass die Komödie zuerst die Handlung, wie sie sie braucht, komponiert und dann den Personen irgendwelche Namen unterlegt. Ganz entsprechend ist das Beispiel, das er für die Komposition der Tragödie gibt[1]). «Von den Stoffen, ob sie nun schon vorhanden seien oder er selbst sie erfinde, soll der Dichter zuerst das Allgemeine herausheben und ins Auge fassen *(ἐκτίθεσθαι καθόλου)*, dann die Nebenhandlungen hinzufügen *(ἐπεισοδιοῦν)* und die Erweiterungen anbringen. Ich meine mit der Betrachtung des Allgemeinen z. B. bei der Iphigenie folgendes: Ein Mädchen wird geopfert, verschwindet den Opfernden unsichtbar, wird in ein anderes Land versetzt, wo es Brauch ist, die Fremden der Göttin zu opfern, und erhält dieses Priesteramt. Viel später kommt der Bruder der Priesterin, wird ergriffen, und wie er geopfert werden soll, folgt die Erkennung und daraus die Rettung. Oder das Motiv der Odyssee: Es ist jemand viele Jahre allein ausser Landes, und zu Hause steht es so, dass sein Gut von Freiern aufgezehrt wird und sein Sohn durch sie in Lebensgefahr gerät; er selbst kehrt nach stürmischer Irrfahrt zurück, und

[1]) Poet. 17. 1455 *b* 3.

nachdem er sich Einigen zu erkennen gegeben hat, macht er den Angriff und wird selbst gerettet, während er die Feinde vertilgt. Das nun ist der eigentliche Gehalt, alles andere sind Ausführungen *(ἐπεισόδια)*, (wozu in der Iphigenie der Wahnsinn des Orestes und die Rettung durch die Sühnung des Bildes gerechnet werden). Wenn man so das Wesentliche herausgehoben hat, soll man die Namen unterlegen und dann die Epeisodien anbringen. »

Daraus ist doch klar ersichtlich, dass dem Aristoteles die Namen gar nichts bedeuten, sondern dass eben gerade durch ihre Zufälligkeit das Allgemeine recht hervorgehoben wird; daher rührt auch die scharfe Betonung des Gegensatzes zu dem individuellen Charakter der Geschichte wie der alten Iambenpoesie. Sehen wir einen Augenblick von den Namen ab, so hebt das gegebene Rezept die philosophische Bedeutung des Allgemeinen teilweise wieder auf. Denn die Verknüpfung nach Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit soll ja nicht sowohl im Stoff als in der Behandlung liegen, also gerade nicht in dem, was im siebzehnten Kapitel das Allgemeine heisst. Was Aristoteles im neunten Kapitel sagen wollte, geht durchaus auf die Behandlung des Stoffes durch den Dichter, und bevor wir weiter lesen, stimmen wir durchaus zu, dass durch sie der Stoff über das Zufällige überlieferter Nachrichten erhoben werden soll. Das thut aber das nackte Motiv nicht, sondern es ist an sich selbst weder poetisch noch von innerer Wahrheit. Es ist nichts als eine beliebige Geschichte. Seine Allgemeinheit besteht nur darin, dass es von jeder Beziehung zu einer genannten Person noch frei ist, dass es also zu jeder Zeit und an jedem Orte gedacht werden kann. Aber was ist damit gewonnen? Dadurch erlangt doch eine Geschichte noch keineswegs

den Charakter allgemeiner Wahrheit, sondern verhält sich zu dieser wie der ungeformte Stoff zur künstlerisch gestalteten Form.

An dieser hatte die Sage schon lange vor Homer, dieser lange vor den Tragikern gearbeitet. Die Dichter hatten sich der Macht der Sage gebeugt, wenn auch zuletzt widerwillig, wie Euripides. Dass sie für jeden, der über das attische Drama redet, eine wirkliche Macht ist, davon gibt uns nun die Poetik eine deutliche Probe. Aristoteles fährt, nachdem er von der Komödie gesprochen hat, fort: «In der Tragödie hält man sich an die überlieferten Namen. Ursache davon ist, dass das Mögliche glaubhaft ist. Was nun nicht geschehen ist, von dessen Möglichkeit sind wir noch nicht überzeugt, was aber geschehen ist, das ist offenbar möglich; denn es wäre nicht geschehen, wenn es unmöglich wäre.» Ich glaube nicht, dass Aristoteles von der historischen Wirklichkeit der Sagenstoffe habe sprechen wollen, sondern er meint wohl eher die populäre Auffassung, der, wie wir bei Isokrates und Lykurgos gesehen haben, die Handlung der Tragödie für Geschichte galt, und die deshalb deren Stoff keine kritische Stimmung entgegenbrachte. Das geht auch daraus hervor, dass Aristoteles gleich nachher statt der «gegebenen» Namen das Wort «bekannte» setzt. Das ist es. «Wie glücklich ist die Tragödie», sagt Aristoteles' Zeitgenosse, der Komiker Antiphanes[1]), «schon weil der Inhalt den Zuschauern bekannt ist, bevor nur eine Person gesprochen hat. So hat der Dichter nur eine Andeutung zu machen. Sagt er einfach: «Oidipus», so wissen sie alles andere: der Vater heisst Laios, die Mutter Iokaste, sie wissen, wie Töchter und Söhne heissen, was ihm widerfahren wird, was für

[1]) Athen. VI 222 *a*.

Thaten hinter ihm liegen. Nennt er wiederum Alkmaion, so haben es schon die kleinen Kinder auf der Zunge, dass er in Raserei die Mutter getötet hat und dass, darüber erzürnt, Adrastos kommen und wieder gehen wird. Sodann, wenn sie nichts mehr zu sagen wissen und in der Handlung nicht mehr ein und aus können, heben sie wie einen Finger die Maschine, und den Zuschauern ist das ganz genügend. Für uns ist das anders, alles müssen wir erfinden, neue Namen, alle Voraussetzungen, die Gegenwart, den Umschlag, die Einführung. Wenn ein Chremes oder Pheidon etwas von diesen Dingen auslässt, wird er ausgepfiffen, aber einem Peleus oder Teukros ist dergleichen erlaubt.» Die Hauptzüge der Tragödien waren so bekannt, dass das Publikum an ihnen keine Kritik mehr übte. Das ist aber auch alles, was Aristoteles zu gunsten der überlieferten Stoffe und Namen anzuführen weiss, und er findet es eigentlich unnötig, sich an sie zu halten.

«Jedoch», fährt er nämlich fort, «finden sich auch in einigen Tragödien nur ein oder zwei bekannte Namen, die übrigen sind erdichtet; in einigen nicht ein einziger, wie in der Blume des Agathon; in dieser nämlich sind Begebenheiten und Namen gleich sehr erfunden, und das Stück erfreut um nichts weniger. So braucht man nicht durchaus bestrebt zu sein, an den überlieferten Stoffen, welche die Tragödien behandeln, festzuhalten. Und dieses Bestreben ist auch lächerlich, da das Bekannte doch nur wenigen bekannt ist, aber gleichwohl erfreut es alle. Darnach ist es klar, dass der Dichter mehr Dichter von Stoffen als von Versen sein soll, insofern er vermöge der Mimesis Dichter ist, deren Gegenstand Handlungen sind. Wenn es sich also auch trifft, dass er Geschehenes darstellt, so ist er darum nicht weniger

ein Dichter: denn es steht nichts im Wege, dass einiges Derartige so geschehen sei, wie es der Wahrscheinlichkeit entspricht, die auch bei solchen Stoffen der Massstab für den Dichter ist.»

Aristoteles sieht in dem überlieferten Stoffe vielfach geradezu ein Hindernis für die poetische Wahrheit. Die alte Tragödie gibt ihm unrecht, und Shakespeare nicht weniger. Dieser hat doch wohl den Stoff zu Heinrich V. nicht erfunden, dessen schwungvoller Prolog mit den Worten beginnt:

O eine Feuermuse, die hinan
zum reinsten Himmel der Erfindung stiege!

Im Anfang des Timon fragt der Dichter:

Wie geht die Welt?
gibt's nichts besonders Seltnes, Fremdes, das
vielfach Erzählen noch nicht kennt?

Dem Dichter und der Erfindung bleibt ohnehin genug, wenn sie nur dem Stoffe gerecht werden wollen. Es soll nicht bestritten werden, dass auch frei erfundene Handlungen gewaltig zu wirken vermögen; aber der grosse Stoff, den Sage und Geschichte bieten, wird doch durch die eigene Erfindung höchst selten an Wirksamkeit erreicht oder gar übertroffen. Das Gewöhnliche ist es ja auch gar nicht, dass der grosse Dichter nach Stoffen sucht; der Stoff packt ihn und reizt ihn zur Bearbeitung. Allerdings warnt Aristoteles davor, den bereits gegebenen Stoff in seinen Hauptzügen zu zerstören, sondern man müsse entweder selbst erfinden oder die überlieferten Geschichten richtig behandeln[1]; einen Grund dafür gibt er nicht an. Aber sein ganzes Verhalten zeigt, wie gerne er die historische Macht der Sage los wäre, und welche Mühe er hat, sich, ohne sie anzuerkennen, mit ihr abzufinden.

---

[1]) Poet. 14. 1453 *b* 21. 26.

Von einem andern Gesichtspunkte sieht er die Sache bei der Erörterung über den tragischen Helden an. Er erblickt in der thatsächlichen poetischen Entwicklung[1]) einen Beweis für die Richtigkeit seiner Theorie. Der Held darf kein Bösewicht sein, noch sich durch Tugend und Gerechtigkeit allzusehr auszeichnen, sondern sein Sturz muss die Folge eines Fehltrittes sein, und er muss zu denen gehören, die in grossem Ruhm und Glück dastehen, wie Oidipus und Thyestes und die aus solchen Geschlechtern stammenden hervorragenden Männer. «Ein Beweis dafür ist die Entwicklung. Früher nämlich behandelten die Dichter alle Stoffe, die sich eben boten, jetzt werden die Tragödien über wenige Familien gedichtet, wie über Alkmaion, Oidipus, Orestes, Meleagros, Thyestes, Telephos und wer sonst Schreckliches gelitten oder gethan hat.»

Hier erkennt er unter starker Beschränkung die Berechtigung überlieferter Stoffe an, weil er darin einen Beweis für seine Lehre vom tragischen Helden findet. Er übersieht, dass die von ihm bezeichneten Gegenstände bevorzugt wurden, weil die Dichter seiner Zeit starke, ja gewaltsame Effekte liebten, und wirft auf das unvollkommene Tasten der Früheren einen missbilligenden Blick. Dass eben jene alte Tragödie etwas anderes war als das, was er mit seiner Definition als solche bezeichnete, das sah er nicht und wollte er auch nicht sehen. Darum vermochte er den inneren Widerspruch, den Platon durch die klare Scheidung des historischen und ästhetischen Standpunkts vermieden hatte, nichtzu überwinden. Er sucht für die Thatsache, dass die attische Tragödie an überlieferten Stoffen festhalte, eine andere Begründung als

[1]) 13. 1453 *a* 17.

die, welche einzig zutreffend gewesen wäre, und ohne welche jene Thatsache durchaus unverständlich ist. Ebenso versucht er die Einheit von Epos und Tragödie, die nur durch ihren Inhalt verknüpft sind, festzuhalten, obwohl ihm das einigende Band verloren gegangen ist. So bemüht er sich, den von Platon neu geschaffenen Boden zu gewinnen und zu behaupten, ohne doch den Standpunkt der Früheren aufgeben zu können. Für diese auffallende Erscheinung werden wir später (Kap. VI) eine Erklärung zu geben versuchen.

An dieser Stelle möchte ich noch einen Punkt berühren, zu dessen Erwägung die eben mitgeteilten Stellen der Poetik Veranlassung geben. Mit Aristoteles' Theorie kommt auch die bürgerliche Tragödie ganz gut aus, und es mag das als ein Vorzug, als ein Fortschritt bezeichnet werden. Warum haben denn aber die grössten unter den Neueren fast ausschliesslich Geschichte oder Sage für die tragische Darstellung gewählt? Doch offenbar, weil der Stoff schon auf sie selbst besonders mächtig wirkte; und dass es sich für den Zuschauer ebenso verhält, ist doch wohl kaum zu bestreiten.

Der Grund davon liegt in der Sache selbst. Die Wirkung historischer und sagenhafter Stoffe ist darum ungleich grösser als die des bürgerlichen Stückes, weil der Schluss des Dramas für die ganze den Helden umgebende Welt, also auch für den Zuschauer, ein wirklicher Abschluss ist. Auch draussen im Leben macht die historische Peripetie einen ganz andern Eindruck als die private. Wir entsetzen uns wohl über das Geschick des Einzelnen, aber das Leben des Tages geht über ihn hinweg, wie es auch unser eigenes Leid, oft gegen unseren Willen, langsam und sicher aufhebt. Dass irgendwie ein Wendepunkt eingetreten sei, spürt

die Mitwelt kaum. Aber wenn Cäsar ermordet wird, wenn Napoleon nach St. Helena fährt, dann hat nicht nur die Mitwelt das Gefühl, dass unter das Bisherige ein Strich gemacht sei, sondern die Nachwelt hat es noch viel mehr. Denn ihr verschwinden die tausend kleinen Fäden, die das Netz des Menschenlebens weiter spinnen, vor der Allgewalt des grossen Ereignisses, das sich in ihrer Phantasie zu einem vollen Ganzen abrundet. Diesen Eindruck des Fertigen, Abgeschlossenen erreicht die bürgerliche Tragödie nie. Was ist mit Emiliens, mit Luisens Tod anders geworden? Marinelli und der Präsident werden bald entsprechende Nachfolger finden; und dazu sind die beiden Stücke gar nicht eigentlich hierher zu rechnen, da sie auf politisch-historischem Hintergrunde spielen. Deshalb ist dem Menandros das Spiel des täglichen Lebens zum Lustspiel geworden, wie Shakespeare und Molière auch. Aber wenn Hamlet stirbt und Fortinbras einrückt, wenn Orestes gesühnt nach Argos zurückkehrt, Medeia auf dem Drachenwagen entschwebt, Octavio in Eger als Sieger dasteht, dann ist eine Epoche zu Ende, und eine neue fängt an. Romeo und Julie hätten für manchen Mittelmässigen ein gutes bürgerliches Trauerspiel abgegeben; ein Shakespeare findet nur in der Beilegung des den Staat zerreissenden Geschlechterkampfs den würdigen Abschluss.

Darum, weil Generationen sie geprägt, Generationen in ihr den Ausdruck ewiger Wahrheiten gesehen hatten, übte die Sage ihre gewaltige Macht. Grosse Dichter hatten sie fortentwickelt, bis sie der Aufklärung erlag, und diese schätzte naturgemäss den Anteil der Dichter zu hoch. Mochte im letzten Anfang etwas wirklich Geschehenes zu Grunde liegen, es galt ihr doch nicht mehr als ein blosses Gerippe. Dass die Form, in der sich das Volk seine Geschichte

vorstellt, an sich schon ein allgemein Giltiges *(καθόλου)* sei, verstand man nicht mehr, und auch Aristoteles war von dieser Erkenntnis weit entfernt, wenn er das Allgemeine in dem dürftigen Motiv erblickte. Er würde wohl mit vielen Modernen gesagt haben, das Motiv der feindlichen Brüder sei von Aischylos in den Sieben gegen Theben, von Leisewitz im Julius von Tarent, von Schiller in der Braut von Messina behandelt worden. Aber jedenfalls dem Aischylos wäre es nicht eingefallen, sein Drama zu betiteln: «die Sieben gegen Theben oder die feindlichen Brüder». Ihm ist nicht dieses Motiv die Hauptsache, sondern die schon von der Sage gebotene Verknüpfung des Zuges der Sieben mit der grauenhaften Geschichte der Labdakiden. Wenn Antigone an Niobe, der Chor an Danae, Lykurgos, die Phineiden erinnert, so verbindet diese Personen mit Antigone die Gleichheit des letzten Geschicks, nicht das Motiv der Handlung. Selbst Euripides hat nicht die kindermordende Mutter, sondern die Geschichte der Medeia darstellen wollen; nur um deren grässliche That noch greller zu beleuchten, zieht der Chor die Parallele mit Ino, die doch wahnsinnig war und mit den Kindern starb. Noch Aristophanes denkt an dergleichen nicht; ihm sind die Sieben gegen Theben ein zur Tapferkeit mahnendes Stück.

Es waren also im Sinne der alten Tragiker die Stoffe jedenfalls nicht früher als die Namen der Helden; und wenn sich die Dichter mit der Überlieferung immer freier umzugehen erlaubten, eine gewisse Grenze war ihnen doch auch da gesetzt. Namen haben sie nur für untergeordnete Rollen verändert. Wenn ihnen und ihrem Volke die Handlung als etwas allgemein Giltiges erschien, so geschah das nicht, weil eine solche Begebenheit überall vorkommen kann, sondern weil

aus der grossen alten Geschichte die ewigen Wahrheiten sprechen. Dieser vorbildliche Charakter ist der hohen Kunst geblieben, und die grossen Dichter haben sich in seinen Dienst gestellt, wenn wir auch weit davon entfernt sind, mit Protagoras ihre Schöpfungen als eine Hülle für irgend welche Lehre anzusehen.

IV. Die Probleme.

Das 25. Kapitel der Poetik enthält eine Reihe von Erörterungen über Vorwürfe, die gegen die Poesie erhoben werden und deren Beantwortung Aristoteles übernimmt. Einige davon sind kleinlicher Natur und zeigen bloss die Freude an dialektischem Streit, die damals herrschte; andere dagegen sind von grosser Wichtigkeit. Das Kapitel ist von Vahlen[1]) in vollendeter Weise erklärt worden; ich beschränke mich daher auf diejenigen Punkte, welche Beziehungen zu Platon zu zeigen scheinen.

«Die Gesichtspunkte, die bei solchen Erörterungen in Frage kommen, sind folgende: Der Dichter hat entweder die Wirklichkeit oder die gangbare Vorstellung von den Dingen oder das Ideal darzustellen, Möglichkeiten, die von den Tadlern nicht immer hinreichend erwogen werden. Diese Objekte der Darstellung kommen durch die Diktion zum Ausdruck, die also Anlass zu Angriffen bieten kann. Endlich hat man immer ins Auge zu fassen, worin die Richtigkeit *(ὀρθότης)* der Poesie bestehe, und inwieweit Fehler gegen die Poesie selbst oder deren begleitende Erscheinungen begangen sind.»

[1]) Beitr. IV S. 351 ff.

Aristoteles behandelt den dritten Gesichtspunkt zuerst[1]). »Die Poesie hat nicht dieselbe Richtigkeit wie die Staatskunst oder irgend eine andere Kunst oder Wissenschaft (τέχνη).« Allgemein fasst man das Wort als einen Angriff gegen Platon auf, dessen Art es sei, an die Dichtung einen ausser ihr liegenden Massstab anzulegen. Da in der nachfolgenden Ausführung des Aristoteles von Politik nicht mehr die Rede ist, fragen wir gleich hier: hat wirklich Platon die Poesie mit dem Massstab der Politik gemessen?

Wir haben schon oben die Frage durchaus verneint. Nirgends im ganzen Staate ist auch nur der Versuch gemacht, die Richtigkeit der Poesie von einem ihr fremden Masse abhängig zu machen. Allerdings wird die gesamte Poesie genau darauf hin geprüft, ob sie sich für die Erziehung der zukünftigen Regenten und Wächter des neuen Staates eigne, oder ob das nicht der Fall sei. Was Xenophanes, Euripides, Aristophanes im einzelnen schon gesagt hatten, erscheint bei Platon als umfassendes und abschliessendes Urteil. Daran ist doch nichts Unrichtiges oder Unrechtes. Hat nicht die alte Kirche aus den ganz gleichen Gründen viele der heidnischen Dichter, haben nicht die Puritaner deshalb Shakespeare verworfen? Und kommt nicht jede Schule täglich in die Lage, aus der Fülle der Litteratur das auszuwählen, was sie für die Schüler zuträglich, das auszuschliessen, was sie unzuträglich findet? Manches gerade unter den alten Dichtungen wird uns nicht mehr dieselben Bedenken einflössen wie Platon. Die Götterwelt Homers bedroht die religiösen Vorstellungen unserer Jugend nicht, noch erschrecken sie die Hadesbilder, noch sind ihr die Klagescenen der Tragödie ein

[1]) Poet. 25. 1460 *b* 14.

Stachel für eigene Rührseligkeit; aber manches aus der antiken und noch viel mehr aus der modernen Litteratur ist denn doch für die Jugend unbedingt gefährlich und wird besser von ihr ferngehalten. Hierin hat übrigens Aristoteles nicht anders gedacht als Platon.

Wenn nun letzterer das, was für Kinder ungeeignet ist, aus dem ganzen Staate ausschliesst, so ist das für unser Empfinden allerdings weniger verständlich. Wir fassen die Frage rein vom individuellen Standpunkt; Platon dagegen ist darin ganz Hellene, dass er zwischen den Interessen des Staates und denen des Einzelnen keinen Unterschied macht. Aristophanes hatte gesagt, Homer und Aischylos seien die richtigen Lehrer des Volkes zur Weisheit und Tugend, während Euripides es auf falsche Bahnen lenke; Platon bestreitet jene Behauptung auch für Homer und Aischylos. Wenn aber die Poesie ihres hohen Lehramts durchaus nicht richtig waltet und nur Affekte erregt, die der seelischen Tüchtigkeit schädlich sind, so ist es die einfache Konsequenz, sie aus dem Staate zu verbannen, «nicht, weil das, was sie sagt, nicht poetisch wäre, sondern je poetischer es ist, desto weniger darf man es hören». Und hat denn Aristoteles hierin etwa einen andern Standpunkt eingenommen? Er bekämpft doch Platon weder durch die Forderung der individuellen Freiheit, noch durch einen Hinweis darauf, dass das Schöne seine eigenen Gesetze habe, sondern durch die Verwendung der Kunst zur Ausgleichung von Seelenleiden, zum würdigen Gebrauch der Musse und zur Erholung, lauter Dingen, die dem Staatszweck untergeordnet sind. Ausserdem zeigt die gesamte Poetik, dass er Platon recht wohl verstanden hatte. Wenn er zwischen den Gedanken des Meisters über das Wesen der Poesie und über deren Aufnahme in den Staat nicht hätte unterscheiden können, so würde sein Buch ein ganz

anderes Gesicht zeigen. So wie sie ist, leistet die Poetik den unwiderleglichen Beweis, dass ihr Verfasser bei Platon diese Vermengung nicht gefunden hat. Gegen dessen Staat kann also die Bemerkung nicht gehen, oder dann ist der Vorwurf ungerechtfertigt; die letztere Möglichkeit, für die sich in Metaphysik und Politik Parallelen fänden, scheint mir für die Poetik ausgeschlossen.

In den Gesetzen hat Platon die Frage nach der Richtigkeit *(ὀρθότης)* der Kunst ausführlich behandelt, natürlich auch dort nicht ohne Rücksicht darauf, wie sie im Staat und besonders in der Erziehung zur Verwendung kommen solle. Die Hauptstelle über die Richtigkeit[1]) ist darum sehr schwierig, weil die Bezeichnung *ὀρθότης* offenbar nicht durchweg in einheitlichem Sinne gebraucht ist[2]). «Bei jeder nachahmenden Kunst, sagt Platon, ist die erregte Lust kein richtiger Massstab, denn sie beruht auf subjektiver Empfindung. Die ernsthafte musische Kunst ist die, welche die Ähnlichkeit mit dem Objekt durch die Nachahmung des Schönen sucht; schön sind aber alle körperlichen und seelischen Verhältnisse und Töne, seien es die wirklichen oder deren Abbilder, die mit der Tugend zusammenhängen[3]).» Auch gegen diese Definition kann Aristoteles sich nicht haben wenden wollen; denn dass Platon bei der Untersuchung darüber, was in den Staat aufgenommen werden soll, den Nutzen, also das eigentlich ethisch-politische Moment, heranzieht, ist ja selbstverständlich, bestimmt aber die Definition der Richtigkeit nicht.

So scheint nichts übrig, als zuzugeben, dass Aristoteles an sich recht hat, die Verwirrung der

[1]) Gesetze II 667 *b* bis 671 *a*. [2]) Ritter Komm. S. 69 ff. hat die Schwierigkeiten gut auseinandergesetzt. Im ersten Teil 667 *b* ff. ist indessen die Sache ganz klar, so dass wir uns auf diesen beschränken können. [3]) II 655 *b*, Ritter S. 38 f.

poetischen mit der politischen Kunst abzulehnen, dass aber seine Bemerkung, wenn sie gegen Platon gerichtet ist, diesen ebensowenig trifft als ihn selbst. Wenn aber Aristoteles das, was man in dem «goldenen Worte» sucht, nicht hat sagen können, so ist es doch sehr unwahrscheinlich, dass er es habe sagen wollen. In der That führt uns das Folgende auf einen ganz anderen Sinn. Er fährt nämlich fort:

«Gegen die Dichtung selbst werden Fehler zwiefacher Art begangen; die eine betrifft sie als solche, die andere mittelbar. Wenn der Dichter nämlich richtig darzustellen beabsichtigte, sein Ziel aber aus Unvermögen nicht erreichte, so geht der Fehler die Dichtkunst selbst an; war hingegen das Vorhaben ein verfehltes, z. B. dass er ein Pferd mit beiden rechten Füssen ausschreiten lassen wollte, so bezieht sich der Fehler auf die besondere Wissenschaft, wie Medizin oder sonst eine, nicht auf die Dichtkunst an sich.» Das wird etwas später verdeutlicht[1]) durch den Satz: «Der Fehler ist geringer, wenn der Dichter (Pindaros) nicht wusste, dass die Hindin keine Hörner hat, als wenn er ein unähnliches Bild zeichnete» *(ἀμιμήτως ἔγραψεν)*.

Daraus ersehen wir, was Aristoteles meint. «Ein Verstoss des Dichters, der auf Unkenntnis in irgend welcher Wissenschaft, sei es der vom Staate oder irgend einer andern, beruht, ist noch kein Verstoss gegen die poetische Kunst.» Wir würden geneigt sein, das in erster Linie auf die bei allen Dichtern zahlreich vorkommenden Anachronismen zu beziehen, also auf Verstösse gegen kulturhistorisches Wissen. Aristoteles dehnt das Urteil ganz allgemein auf alles Wissen aus. Denn obwohl er von dem Künstler verlangt, dass er den darzustellenden Gegenstand kenne[2]), so hält er

---

[1]) Poet. 25. 1460 *b* 32. [2]) Metaph. I 981 *b* 24.

doch darauf, dass aus dem Irrtum eines Dichters in Bezug auf reales Wissen seiner Poesie als solcher kein Vorwurf gemacht werden dürfe.

So gefasst, geht die Bemerkung allerdings auf Platon, oder besser, sie löst in ganz richtiger Weise eine offenbar häufig erörterte Frage.

Bei Aristophanes sagt Aischylos von der Poesie[1]):

«Vom ersten Beginn her
durchmustre sie, wie zum Frommen und Heil stets edle Dichter gewesen.
Denn Orpheus gab uns heilige Weih'n und lehrte den Mord uns verabscheun;
Musaios brachte der Heilkunst Trost und Orakel; Hesiodos lehrte,
wie die Felder bebaun, wann ernten und sä'n; und der göttliche Sänger Homeros,
was ehrt man ihn hoch, was ist sein Ruhm, wenn nicht, dass er Grosses gelehrt hat,
Schlachtordnung, Gefecht, Mut, Wappnung des Heers?»

Dieser Meinung tritt Platon entgegen[2]). Nachdem er ausgeführt hat, dass alle Mimesis nur ein Scheinbild, nicht einmal des sinnfälligen Gegenstandes, sondern nur von dessen momentaner Erscheinungsform, zu geben vermöge, fährt er fort: «Nun müssen wir unsere Aufmerksamkeit der Tragödie und ihrem Führer Homer zuwenden; denn wir hören ja viele sagen, die Dichter verstünden alle Künste, alle menschlichen Dinge mit Rücksicht auf Tugend und Schlechtigkeit, und auch die göttlichen Dinge; denn der gute Dichter müsse, wenn er über seinen Gegenstand schön dichten solle, das mit Einsicht thun, oder dann sei er nicht im stande, zu dichten. Wir haben nun zu untersuchen, ob die, die so reden, wenn sie vor Nachahmungen stehen, getäuscht werden und beim An-

---

[1]) Frösche 1030 Droysen. [2]) Staat X 598 *e*.

blick solcher Werke nicht merken, dass sie die dritte Stufe der Entfernung von dem Seienden bedeuten und auch für den, der die Wahrheit nicht kenne, leicht zu machen seien, oder ob sie recht haben und die guten Dichter das wissen, worüber sie der Menge so gut zu reden scheinen.»

Es würde doch wohl, so lautet die Widerlegung dieser Meinung, jeder, der etwas von den Dingen versteht, vorziehen, sie selbst zu machen, statt sie nur dichterisch nachzubilden. Könnte er grosse Thaten verrichten, so würde er doch wohl lieber der Gepriesene als der Preisende sein. Verstand Homer die Medizin, und war er nicht nur Nachahmer ärztlicher Aussprüche: wen hat er gesund gemacht, oder wen hat er als Schüler seiner Kunst hinterlassen? Wenn er sich auf Krieg, Heeresleitung, Ordnung von Staaten, Erziehung verstand: welche Stadt verdankt ihm die Besserung ihrer Zustände oder ihrer Gesetze? Welcher Krieg lebt im Gedächtnis der Menschen, den er durch gute Führung oder klugen Rat zu Ende geführt hätte? Welche Fertigkeiten hat er gefördert? Wenn er aber im Privatleben als Erzieher auftrat, wer sind die, die seine Gesellschaft aufsuchten und, wie etwa die Pythagoreer, sich durch eine besondere Lebensführung auszeichneten? Hat sich doch offenbar kein Mensch um ihn gekümmert. Er hätte doch Freunde haben und von ihnen geehrt und geliebt werden müssen, wie das den Sophisten in so reichem Masse zu teil wurde. Aber nichts von alledem; man liess ihn und Hesiodos herumwandern, und niemand versuchte sie zu halten. Also sind Homer und alle Dichter nur Nachahmer der Abbilder von Tugenden und alles dessen, wovon sie dichten, die Wahrheit aber erfassen sie nicht. Vielmehr gleichen die Mittel ihrer Darstellung den Farben, mit denen der Maler etwas malt, das

einen Schuster vorstellen soll, während er von diesem Handwerk gar nichts versteht, und das auch nur die, die bloss nach Farbe und Zeichnung urteilen, für einen wirklichen Schuster halten.

«Aber selbst den Gegenständen der Sinnenwelt steht ihre Erkenntnis fern. Jedes Gerät, jedes lebende Wesen, jedes Handeln ist dazu da, wozu es gemacht oder von Natur beanlagt ist. Am meisten versteht davon der, der es braucht; dieser gibt Anweisung dem, der es machen soll; der nachbildende Maler aber versteht von der Qualität gar nichts, sondern seine Kunst wie die des Dichters sind nur Kurzweil und kein ernsthaftes Streben.»

Nicht zu unserer Stelle, sondern zum Ion, einem unechten platonischen Dialog, wo die vorgeführten Gedanken gröber und plumper wiedergegeben sind, hat Goethe[1]) die Anmerkung gemacht: «Wir haben in Künsten mehr Fälle, wo nicht einmal der Schuster von der Sohle urteilen darf; denn der Künstler findet für nötig, subordinierte Teile höhern Zwecken völlig aufzuopfern. So habe ich selbst in meinem Leben mehr als einen Wagenlenker alte Gemmen tadeln hören, worauf die Pferde ohne Geschirr dennoch den Wagen ziehen sollten. Freilich hatte der Wagenlenker recht, weil er das ganz unnatürlich fand; aber der Künstler hatte auch recht, die schöne Form seines Pferdekörpers nicht durch einen unglücklichen Faden zu unterbrechen. Diese Fiktionen, diese Hieroglyphen, deren jede Kunst bedarf, werden so übel von allen denen verstanden, welche alles Wahre natürlich haben wollen und dadurch die Kunst aus ihrer Sphäre reissen. Dergleichen hypothetische Äusserungen alter und berühmter Schriftsteller, die am Platz, wo sie

---

[1]) Plato als Mitgenosse christlicher Offenbarung.

stehen, zweckmässig sein mögen, ohne Bemerkung, wie relativ falsch sie werden können, sollte man nicht wieder ohne Zurechtweisung abdrucken lassen.»

Natürlich hat Goethe ganz recht, und Aristoteles hatte auch recht, in der Einleitung zur Metaphysik zu betonen, dass der wahre Künstler im Besitze der Begriffe von den Dingen sei, die er darstelle, und dass er deren Ursachen kenne. Aber wenn Platon in den erwähnten Worten das gerade Gegenteil zu behaupten scheint, so soll man sich bei der Beurteilung Goethes Vermahnung gesagt sein lassen. Platons ganzes Streben geht dahin, zu beweisen, dass die alte Meinung, der Dichter sei der Erzieher seines Volkes, falsch sei. Dazu bieten ihm denn nun Äusserungen wie die des Aristophanes eine erwünschte Handhabe. Wie soll der Dichter ein Wissender sein, dessen Kunst nur die Scheinbilder der Sinnenwelt festhält, und von dessen Wissen in irgendwelcher Disciplin wir keine andern Spuren haben als eben diese Scheinbilder? Und darum kann er, ist die Meinung, auch nicht der Lehrer des Volkes sein.

Alles was in dem mitgeteilten Abschnitt steht, ist lediglich aus dem Begriffe des wahren Wissens zu beurteilen, welches das Schauen des Seienden oder das Streben darnach ist, der *φιλοσοφία*. Sie ist die Erzieherin im neuen Staat, ausschliesslich, und teilt ihr Amt nur mit dem, der sich ihr willig unterordnet. Mit der Poesie aber teilt sie es nicht, denn diese hat einen andern Geist, den Geist des Scheins, der Bezauberung und Verführung. Hier haben wir keine Offenbarungen Platons über Kunst, sondern den höchst realen Kampf um das höchste Gut, den Kampf für die wahre Glückseligkeit gegen die Lust der Welt. Daher rührt die Heftigkeit der Beweisführung, die den irreführen könnte, der den Gedankengang des

Ganzen nicht im Auge behält. Goethe hat intuitiv das Richtige gesehen: die Äusserungen sind gerade an dem Platz, wo sie stehen, zweckmässig.

Was Platon im Staate breit ausführte, hatte er schon viel früher in der Apologie kurz angedeutet[1]). «Die Dichter sind wie Seher und Orakelsänger; sie wissen nichts von dem, worüber sie reden. Zugleich bemerkte ich (sagt Sokrates), dass sie ihrer Poesie wegen meinten, auch in andern Dingen weise zu sein, worin sie es gar nicht waren.» Schon dieser Satz bedeutet die Absage an die herrschende Meinung von der geistigen Führerschaft der Dichter, vor allem der Tragiker. Sie waren die gefährlichsten Gegner der neuen Erkenntnis, und mit ihnen hatte sich diese auseinanderzusetzen. Das geschieht in der Apologie zum erstenmal. Wie sollen die Dichter im umfassenden Besitze des Wissens sein, da sie doch nicht einmal über die Prinzipien ihrer Kunst nachgedacht haben und sich auszusprechen vermögen? Was sie besitzen, ist nur ein vermeintliches Wissen, dem die aufrichtige Einsicht in die eigene Ohnmacht weit vorzuziehen ist.

Es ist durchaus richtig, wie sich Aristoteles vom Standpunkt der Kunst aus zu der Frage stellt. Der Dichter hat keine andere Kunst zu üben als die seine, das ist die nachbildende Darstellung. Fehler soll er zwar überhaupt nicht machen, wenn er es vermeiden kann[2]); aber ein Verstoss gegen irgend welches Wissen ist verzeihlicher als ein solcher in der poetischen Darstellung. Wenn wir die Stellen des Aristophanes und Platon im Auge behalten, so begreifen wir, warum Aristoteles die uns selbstverständlich erscheinende Wahrheit so sehr betont. Wir können denken, dass

---

[1]) Apol. 22. *c*. [2]) Poet. 25. 1460 *b* 30.

es Schüler Platons gegeben hat, wie den Verfasser des Ion, die aus seinen Sätzen eine Kunsttheorie machten, wodurch dieselben aus ihrem Zusammenhang gerissen und ihres guten Sinnes beraubt wurden.

Auf die Angriffe, die Platon gegen die unwürdige Darstellung der Götter durch Homer, Hesiodos und Aischylos gerichtet hat, geht ein weiteres Problem[1]). «Wenn ein Tadel gegen die Dichtung weder durch Hinweisung auf Naturwahrheit noch auf Idealisierung entkräftet werden kann, so hilft vielleicht die auf populäre Anschauung *(ὅτι οὕτω φασίν)*. Wenn z. B. das Wesen der Götter dargestellt wird, so kann man die Darstellung vielleicht weder idealisiert noch wahr nennen, sondern so, wie es dem Xenophanes vorkam (dass man nämlich von den Göttern nichts Genaues wissen könne); aber man sagt nun einmal so[2]).» Platon hatte gesagt, die Göttergeschichten seien eine schlechte Mimesis. Das ist auch ein künstlerischer Vorwurf, dem Aristoteles damit begegnet, dass er sagt, das Objekt dieser Mimesis existiere wenigstens in der populären Auffassung, also könne die Nachahmung als solche doch richtig sein.

Endlich gehört hierher die Stelle[3]): «Die Frage, ob ein Wort oder eine That schön sei oder nicht, darf man nicht nur mit Rücksicht auf die That oder das Wort selbst erörtern, ob es edel oder gemein sei, sondern man muss dabei auch die Person des Redenden und Handelnden in Betracht ziehen, wem gegenüber es geschah, in welchen Zeitumständen, in

---

[1]) Poet. 25. 1460 *b* 38. [2]) Vahlen Beitr. IV 359 f. Ich kann das *βέλτιον* Z. 38 nicht auf den ethischen Gehalt beziehen, sondern verstehe es als eine Variation zu *ὡς δεῖ*, wie 2. 1448 *a* 2. 18. 1454 *b* 9, also den ganzen Satz *ἴσως γὰρ οὔτε βέλτιον λέγειν οὔτε ἀληθῆ* als eine Erklärung zu *μηδετέρως*, das etwas abrupt dasteht. [3]) Poet. 25. 1461 *a* 5.

wessen Interesse, zu welchem Zwecke; z. B. ob die Person des Dramas dabei die Erreichung eines grösseren Gutes oder die Abwendung eines grösseren Übels im Auge hatte.» Einen ähnlichen Gedanken lässt Platon in den Gesetzen den Dichter aussprechen, wenn dieser zum Gesetzgeber sagt[1]: «Es gibt drei Arten von Bestattung, eine überaus prächtige, eine ärmliche und eine, die sich in der Mitte hält; von diesen wählst du die mittlere, ordnest sie an und empfiehlst sie ohne weiteres; ich aber würde, wenn in meinem Gedicht eine Frau durch Reichtum hervorragte und ihre Bestattung anordnete, das überaus reiche Begräbnis preisen; einen sparsamen und armen Mann würde ich die ärmliche, einen mässig begüterten und selbst massvollen Mann die ihm entsprechende loben lassen.»

Da es sich aber um Vorwürfe gegen die Poesie handelt, so ist es klar, dass Aristoteles die Beurteilung der aus dem Zusammenhang herausgehobenen Stellen, der «geflügelten Worte» meint. Das einzelne Dichterwort prägt sich mit unmittelbarer Kraft dem Gedächtnis ein, und wir sehen, dass gerade solche «Sprüche» als ein wesentliches Merkmal der Wirkung des Dichters galten. Aristophanes sagt in der Parabase der Wespen[2]:

Wenn künftig daher von den Dichtern sich wer,
o verehrliche Herrn, Müh' gibt gar sehr,
zu erfinden für euch neu Lust und Mähr,
ja so heget sie mehr und pfleget sie sehr
und bewahret nachher die Sprüch' und Lehr'
und legt sie in Kisten und Kasten und Schrein
mit den Äpfeln hinein;
und thut ihr es heut, kein Jährlein Zeit,
so riecht euer Kleid
nach lauter vernünftiger Einsicht.

Nicht anders ist es wohl zu fassen, wenn in den Fröschen einzelne Verse des Aischylos und Euripides

[1]) Gesetze IV 719 *d*. [2]) Wespen 1051.

auf der Wage gewogen werden[1]; die komische Scene hat doch offenbar die Absicht, des ersteren Verse als viel wuchtiger und gehaltvoller darzustellen[1]. Isokrates sagt, einige von den alten Dichtern hätten Testamente hinterlassen, wie man leben solle[2]; die ermahnenden Stellen der Gedichte hielten alle für sehr nützlich[3], und er spricht von den «sogenannten Sinnsprüchen *(γνῶμαι)* der hervorragenden Dichter, um die sie sich die ernstlichste Mühe gegeben hätten[4]». Wenn Aristophanes den Euripides zu einem Feinde der Frauen macht, oder wenn ihn Platon der Hinneigung zur Tyrannis beschuldigt[5], so beruhen beide Angriffe auf solchen aus ihrem Zusammenhang gelösten Aussprüchen. Es geschieht dem Dichter damit Unrecht, und doch können wir eine derartige Behandlung einzelner Dichterstellen nicht gänzlich unberechtigt finden. Aristophanes und Platon kannten und fürchteten eben die Macht des geflügelten Wortes, bei dessen Verwendung sich selten jemand darum kümmert, in welchem Zusammenhang es bei dem Dichter stehe, und dessen Sinn sich im Munde der Menschen sehr häufig in sein Gegenteil verkehrt. Wir werden Aristoteles prinzipiell recht geben, damit aber nicht verhindern, dass in dem Bewusstsein des Volkes die einzelne Stelle zäher haftet als ihre Stellung im Zusammenhang.

In der Zusammenfassung der gegen die Dichtung möglichen Anklagen führt Aristoteles auch die vorher nicht erwähnte der Schädlichkeit auf[6]. Das dürfte sich wesentlich auf das eben besprochene Problem beziehen[7].

---

[1]) Frösche 1367. [2]) Isokr. II 3. [3]) II 42. [4]) II 44. [5]) Staat VIII 568 *a*. [6]) Poet. 25. 1461 *b* 25. [7]) Vgl. Vahlen Beitr. IV S. 387 ff. Etwas anders urteilt Butcher Aristotle's theory of poetry and fine art S. 223,2. Aber unter der Beurteilung der einzelnen Stelle kann Aristoteles nur die nach ihrem moralischen Wert verstehen, während das allerdings nicht auf den Zusammenhang des Ganzen bezogen werden soll.

V. Begeisterung und Talent.

«Der Dichter muss die Stoffe so komponieren und durch den sprachlichen Ausdruck ausarbeiten, dass er sich die Handlung möglichst vor Augen führt; denn indem er dieselbe so, als wenn er persönlich dabei wäre, leibhaftig sieht, findet er das Angemessene und lässt sich das Gegenteil am wenigsten entgehen . . . So viel als möglich soll er die Handlung zugleich auch nach dem Geberdenspiel fertigstellen. Denn am überzeugendsten wirken die, welche sich infolge derselben Naturanlage in den Affekten befinden, und am wahrsten rast der Aufgeregte und zürnt der Zornige. Deshalb gehört die Poesie entweder einem Begabten (εὐφυής) oder einem der Begeisterung Fähigen (μανικός); denn die letzteren sind bildsam, die ersteren geeignet, durch Prüfung das Richtige zu finden[1].» Die Poesie hat Aristoteles auch in der Rhetorik einmal Produkt der Begeisterung (ἔνθεον) genannt[2]. In der Poetik schränkt er das ein, indem er neben den der Begeisterung Fähigen den stellt, der durch angeborene Begabung das Richtige herausfindet und ergreift.

Den Gedanken, dem Shakespeare die berühmten Worte geliehen hat «des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend», hat zuerst Demokritos von Abdera ausgesprochen[3]. «Homer schuf, weil er eine begeisterte Naturanlage empfangen hatte, mannigfache schöngeformte Gedichte.» Wie Demokritos das begründet und mit seiner Lehre in Einklang gebracht hat, wissen wir nicht. Dass die Anschauung im fünften Jahr-

[1]) Poet. 17. 1455*a* 22. 29. Vahlen Beitr. II S. 42 f. [2]) Rhet. III. 1408*b* 19. [3]) Die Stellen bei Zeller Philos. d. Griech. I 2 S. 941.

hundert populär war, sehen wir aus einzelnen Äusserungen. Hierher gehört wohl die wunderliche Fabel, dass Aischylos seine Dramen im Rausche geschrieben, wie Athenäus, oder dass er sich durch Trinken begeistert habe, wie Plutarch erzählt[1]». Begreiflich wäre, dass die titanische Kraft und elementare Wucht des Dichters, die uns noch den gleichen Schauer von Wonne und Ehrfurcht einflösst wie einst dem Aristophanes, zu sonderbarem Gerede Anlass geben konnte.

Das Wort von der dichterischen Ekstase kennt auch Aristophanes wohl und verwendet es zum Spott gegen die ihm missliebigen Dichter. Euripides ist zu Hause und doch wieder nicht; sein Geist ist auswärts und sammelt Verschen, er selbst sitzt oben und schreibt eine Tragödie[2]). Trygaios erzählt, er habe bei seiner Wolkenfahrt nur noch zwei oder drei Seelen angetroffen, und zwar von Dithyrambendichtern, die im Fluge Präludien zusammenrafften[3]). Ein Vater rühmt stolz von seinem Sohn, er sei zur Tragödie beflügelt und schwebe hoch im Geiste[4]); und Kinesias der Dichter kommt mit leichtem Flügel in den Olymp geschwebt:

von dir beflügelt will ich meteorengleich
im Äther schwebend haschen im Wolkenocean
nach wirbelwindigen, schneebeschwingten Melodien«[5])

Niemand hat aber im Dichter so sehr einen Begeisterten gesehen, niemand den poetischen Enthusiasmus so betont wie Platon. Er musste es wissen, gehörte er doch selbst zu dem göttlichen Geschlecht (*θεῖον γένος*), wie er die Dichter nennt. Aber die neue Erkenntnis, in die er durch Sokrates eingeführt wurde, liess ihn die Poesie nicht mehr mit den Augen betrachten, mit denen das alte Athen das gethan hatte. Das Wesen

---

[1]) Athen. I 22 *a*. X 428 *f*. Plut. quaest. conv. I 623 *e*. VII 715 *e*. [2]) Acharner 397. [3]) Friede 829. [4]) Vögel 1441. [5]) Vögel 1370 ff.

des Erkennens zu erfassen, das war das erhabene Ziel der sokratischen Methode; und wenn deren Resultat auch zunächst nur darin bestand, zu erkennen, dass wir nichts wissen, so führte das doch von jener populären Auffassung schon unendlich weit ab. Diesem Gedanken gibt die Apologie des Sokrates Ausdruck[1]).

Als Sokrates auszog, den delphischen Gott zu widerlegen, der ihn den Weisesten genannt hatte, suchte er nach den Staatsmännern auch die Dichter auf, sowohl die tragischen als die von Dithyramben und alle andern, um sich selbst durch den Augenschein davon zu überzeugen, dass er weniger weise sei als jene. «Ich nahm nun von ihren Dichtungen diejenigen vor, die ihnen nach meinem Dafürhalten am besten gelungen waren, und fragte sie aus, was sie damit meinten, um zugleich auch etwas von ihnen zu lernen. Ich schäme mich nun, ihr Richter, euch die Wahrheit zu sagen, aber sie muss dennoch gesagt sein. Sozusagen fast alle, die hier anwesend sind, würden besser als sie über das reden, was sie doch selbst gedichtet hatten. Ich machte also auch bei den Dichtern die Entdeckung, dass sie nicht in tieferer Einsicht (*σοφίᾳ*) ihre Gedichte verfassten, sondern durch eine gewisse Naturanlage und in der Begeisterung (*φύσει τινὶ καὶ ἐνθουσιάζοντες*), ganz wie die Seher und Orakelsprecher; denn auch diese sagen viel Schönes, wissen aber nichts von dem, worüber sie reden. In ähnlicher Lage schienen mir auch die Dichter zu sein; und zugleich bemerkte ich, dass sie ihrer Poesie wegen meinten, auch in andern Dingen sehr weise zu sein, worin sie es gar nicht waren.»

Den letzten Satz haben wir bereits besprochen[2]). Hier geht uns nur der Hauptinhalt der Stelle an. Die

---

[1]) Apol. 22 *a*. [2]) S. 168.

Begabung und den mächtigen Drang der Begeisterung bezweifelt Platon nicht im geringsten. Aber worauf es vor allem ankommt, die Erkenntnis der tiefsten Gründe dessen, wovon sie sprechen, findet man bei den Poeten nicht. Diese, die allein ihres Namens würdige Weisheit, erlangt man nur auf dem Wege, den Sokrates gewiesen hat. Wenn poetische Veranlagung und Begeisterung zuweilen das Richtige treffen, so ist das zufällig und beweist für die Weisheit des Dichters nichts.

Zum Teil ähnlich und in fast wörtlicher Anlehnung an die Apologie, zum Teil abweichend spricht sich der Menon [1]) aus, der die Frage behandelt, ob die Tugend etwas Lehrbares sei. Wenn sie es wäre, sagt Sokrates, so müsste man wirkliche Lehrer der Tugend nachweisen können. Die grossen athenischen Staatsmänner z. B. seien aber Beweise für das Gegenteil; sie vermochten, obschon sie an der Erziehung nichts sparten, ihre Söhne nicht in der ihnen eigentümlichen Tugend der Staatskunst und Lebensführung zu unterrichten. Daraus gehe hervor, dass ihre Tugend nicht auf einem Wissen, sondern nur auf richtigen Vorstellungen beruht habe. «Der wahren Einsicht stehen sie nicht anders gegenüber als die Orakelsprecher und Wahrsager; denn auch diese sagen viel Wahres, wissen aber nichts von dem, worüber sie reden. Solche Männer muss man mit Recht gottbegnadet *(θεῖοι)* nennen, die, ohne Einsicht von dem zu besitzen, was sie thun oder reden, viele grosse Erfolge haben. So nennen wir mit Recht gottbegnadet die eben genannten Orakelsprecher und Seher und die Dichter insgesamt, und nicht zum wenigsten sagen wir von den Staatsmännern, dass sie gottbegnadet und begeistert seien, da sie von Gott angehaucht und

[1]) Menon 99 *c*.

besessen sind, wenn ihnen durch ihre Reden viel Grosses gelingt, ohne dass sie davon das richtige Wissen haben.»

Im Menon fehlt die Betonung der Naturanlage; die Begeisterung ist vielmehr mit der «richtigen Vorstellung» verbunden, die keine natürliche Gabe ist[1]), aber zum wahren Wissen im Gegensatze steht. Das Vermögen, das Wahre intuitiv zu schauen, schliesst aber die natürliche Begabung nicht aus. Wenn Platon das in der Apologie Gesagte in dieser Weise erweitert, so bedeutet das eine wärmere Anerkennung des poetischen Schaffens, als wir sie dort finden. Zwar thut sich zwischen dem Philosophen und dem Dichter eine Kluft auf, aber es erscheint nicht unmöglich, sie zu überbrücken. Die Dichter, wie sie sind oder bis jetzt waren, verhalten sich zum Ideal des Dichters, wie ihn die neue Zeit brauchen könnte, wie Themistokles und Perikles zu den Staatsmännern, die der platonische Staat zeichnet. Wäre es denn so unmöglich, dass an die Stelle der richtigen Vorstellung das klare Wissen träte? Könnten wir uns nicht vorstellen, dass die Begeisterung mit wahrer Einsicht gepaart wäre?

Die Verbindung erscheint im Phaidros vollzogen, jenem unsterblichen Gedichte, das, voll der erhabensten Poesie, dem menschlichen Geschlechte neue Bahnen weist. Sokrates führt sich selbst als Dichter ein. Der geweihte Raum unter der schattigen Platane, auf der in der Mittagshitze die Cikaden singen, begeistert ihn. Der Rede des Lysias über den Eros, die ihm Phaidros vorgelesen hat, weiss er Besseres entgegenzusetzen, das er von weisen Männern und Frauen der Vorzeit vernommen hat; woher und von wem, das weiss er nicht mehr, «ich fühle nur, dass ich die Brust davon

---

[1]) Menon 98 *c*.

voll habe, so dass ich der vorgelesenen Rede anderes, was nicht schlechter ist, entgegensetzen kann. Dass ich aus mir selbst nichts davon ersonnen habe, weiss ich sicher, denn ich bin mir meiner Unwissenheit bewusst; so bleibt nur übrig, zu denken, dass ich aus andern Quellen durch den Weg des Hörens erfüllt bin wie ein Gefäss; aber infolge meiner Schwerfälligkeit habe ich gerade das vergessen, wie und von wem ich es gehört habe[1]).» Die erste Rede, die er gegen die des Lysias hält, beginnt er mit der Anrufung der Musen[2]), und die Leichtigkeit des Redeflusses, über die sich Phaidros verwundert, erklärt er mit der göttlichen Umgebung. «Wenn ich also im weitern Verlauf der Rede oft von den Nymphen begeistert erscheine, so wundere dich nicht; rede ich doch das, was ich jetzt sage, schon beinahe in Dithyramben[3]).» Wie er mitten im Reden aufhört, erklärt er das: «merkst du nicht, dass ich schon epische Verse spreche[4]), und zwar, während ich doch tadle? wenn ich erst zu loben anfange, wie glaubst du, dass ich thun werde? weisst du, dass ich von den Nymphen, denen du mich absichtlich ausgeliefert hast, sichtlich werde begeistert werden[5])?» Später kommt er nochmals darauf zurück; seine Reden sind ein Beweis dafür, dass der, der das Richtige weiss, im Reden spielend die Zuhörer verleiten kann. «Und ich, o Phaidros, schreibe die Schuld davon den Göttern des Ortes zu; vielleicht haben uns auch die Verkündiger der Musen, die uns zu Häupten singen, diese Gabe eingehaucht; denn ich weiss mich keinerlei Redekunst teilhaft[6])», und er fragt, ob er im Beginn der Rede den Eros definiert habe, «denn infolge jener Begeisterung erinnere ich mich nicht so recht[7])».

[1]) Phaidr. 235 *c*. [2]) 237 *a*. [3]) 238 *d*. [4]) der Schluss 241 *d* *ὡς λύκοι ἆρ' ἀγαπῶσ', ὡς παῖδα φιλοῦσιν ἑαυτοί* ist ein Hexameter. [5]) 241 *e*. [6]) 262 *d*. [7]) 263 *d*.

Nicht nur ist der Phaidros selbst ein Gedicht, sondern er wendet auch der Poesie als solcher seine volle Aufmerksamkeit zu. Sokrates belehrt den Phaidros, dass zwar der Eros eine Art Wahnsinn *(μανία)* sei[1]), dass aber Wahnsinn nicht durchaus als ein Übel betrachtet werden dürfe. «Denn die grössten der Güter werden uns auf dem Wege des Wahnsinns zu teil, jedoch nur wenn er durch göttliches Geschenk verliehen wird. Da ist erstens die Verzückung der Pythia in Delphi, der Priesterinnen in Dodone und überhaupt aller begeisterten Seher, zweitens die der Sühnungen und Weihen. Die dritte Art ist die von den Musen ausgehende Besessenheit *(κατοκωχή)* und Raserei; sie ergreift eine zarte und unberührte Seele, weckt und begeistert sie zu Gesängen und überhaupt zur Poesie, und indem sie tausend Werke der Vorfahren ausschmückt, erzieht sie die Nachkommen. Wer aber ohne diesen Wahnsinn der Musen zu den Thoren der Poesie kommt, in der Überzeugung, dass er schon durch die Kunstfertigkeit ein Dichter werden könne, der ist ungeweiht, und die Poesie dieses Verstandesmenschen wird vor der des Begeisterten ruhmlos im Dunkel verschwinden.»

Der Mythos, den diese Ausführungen über den von Gott verliehenen Wahnsinn einleiten, dient in der Folge zum Ausgangspunkt für die Untersuchung, welches die richtige Art zu schreiben sei. «Sollen wir darauf hin den Lysias prüfen und wer sonst je etwas geschrieben hat oder schreiben wird, sei es eine Schrift öffentlichen oder privaten Inhalts, in Versen wie ein Dichter oder ohne Versmass wie ein Laie in der Dichtkunst[2])?» Obwohl der Phaidros auf die höchste Kunstleistung, den philosophischen Dialog, lossteuert,

---

[1]) Phaidr. 244. [2]) 258 *d*.

ist also Platon durchaus nicht gewillt, alle andere Schriftstellerei einfach zu verwerfen; er zieht sie vielmehr heran und stellt an alle ihre Arten die nämlichen Forderungen. Die erste davon lautet: «Allem, was gut und schön gesagt sein soll, muss die Einsicht des Sprechenden zu Grunde liegen, der in betreff dessen, worüber er reden will, die Wahrheit weiss[1].» Der Satz wird einlässlich für die Redekunst begründet; sollte es wahr sein, dass Überredung und Täuschung dabei eine so wichtige Rolle spielen, so muss der Redner desto mehr das Wahre vom Schein unterscheiden können; für die Gerichtsrede ist demnach die Erkenntnis von Recht und Unrecht, der vor Gericht fast ausschliesslich in Betracht kommenden Begriffe, unerlässlich.

Zur Feststellung des Wesens einer Sache gehört vor allem deren begriffliche Definition. Wer sich darauf versteht, ist ein Mann der Logik *(διαλεκτικός)*. Diesen Namen verdienen aber die berühmten Lehrer der Rhetorik nicht. Ihre Kunstmittel alle zusammengenommen bilden kein lückenloses Gewebe; es fehlt an der Hauptsache. Ganz ebenso verhält es sich mit den Künsten der Medizin, der Tragödie und der Instrumentalmusik. Wer lange Reden über geringfügige, kurze Reden über wichtige Gegenstände verfertigen kann, Tiraden, die Mitleid, und solche, die Schrecken und Einschüchterung erregen, und was dergleichen mehr ist, der kann damit noch lange nicht die Abfassung der Tragödie lehren[2]. Ja selbst die Komposition aller dieser Teile zu einem wohlorganisierten Ganzen ist noch nicht das Wesen der Tragödie; Sophokles würde das alles als deren Vorbedingungen, nicht aber als das Tragische erklären. So ist es auch

---

[1]) Phaidr. 259 *e*. [2]) 268 *c*.

mit der Rhetorik; die Kunstmittel machen sie nicht aus, und der Lehrer der Redekunst darf es dem Schüler nicht überlassen, die einzelnen Stücke überzeugend vorzutragen und ein Ganzes daraus zu bilden, als ob das eine Kleinigkeit wäre.

Das Wesen des wahren Redners beruht auf natürlicher Begabung, die durch wissenschaftliche Bildung und Übung vervollkommnet ist, und zwar ist die Redekunst hierin mit der Medizin zu vergleichen. Wie diese die Natur des Körpers, so muss jene die der Seele gründlich verstehen, wenn sie nicht nur mit Routine, sondern mit bewusster Kunst auf dieselbe einwirken will. Man kann aber die Natur der Seele nicht verstehen ohne Kenntnis der Natur des Ganzen, wie das Hippokrates auch von der Kenntnis des Körpers sagt.

So muss der Lehrer der Rhetorik die Natur der Seele und ihrer Arten studieren und ihre Kräfte kennen lernen, worauf sie wirken und woher sie beeinflusst werden können; dann kommt das Studium der Arten der Rede und der Wirkungen derselben, und so wird er zeigen können, wie die Seele beschaffen sein muss, um durch bestimmte Reden notwendigerweise überzeugt zu werden oder nicht, und aus welchen Ursachen dies geschieht.

Hat sich der Lernende diese theoretische Kenntnis erworben, so muss er die so erkannten Arten und Stimmungen der Seele im praktischen Leben zu erschauen suchen, wie sie dort vorhanden sind und sich bethätigen; er muss im stande sein, ihnen mit seiner Auffassung zu folgen, sonst nützt ihm sein theoretisches Wissen nichts. Versteht er, die Art und Stimmung der Menschenseelen, die ihm begegnen, zu erkennen und die Künste der Rede zur richtigen Zeit und in richtigem Masse auf sie anzuwenden, so ist seine Ausbildung schön und vollendet abgeschlossen.

Die vollständige Durchbildung des Redners besteht darnach erstens in der philosophisch begründeten Kenntnis der Welt und der Menschen, dann in praktischer Menschenkenntnis und endlich in einer darauf beruhenden Anwendung der technischen Mittel. Gilt das Nämliche auch vom Dichter? Die Poesie richtet sich ebensosehr an die Seele als die Rhetorik. Platon hat beim Beginn der Untersuchung alle Arten von schriftstellerischer Thätigkeit zusammengefasst, und die z. B. für die Tragödie namhaft gemachten Kunstmittel genügen ihm ebensowenig zur Definition ihres Wesens, als es bei der Rhetorik der Fall war. Der Zusammenhang beider Künste ist durchaus im Auge behalten: die drei Kunstmittel, die er bei dem vollendeten Redner hervorhebt, die Kunst kurz zu sprechen und die Erregung von Mitleid und Furcht *(βραχυλογία τε καὶ ἐλεεινολογία καὶ δείνωσις)* waren vorher ebenso als die Vorbedingungen der Tragödie bezeichnet.

Im folgenden wird für den Zweck des Belehrens dem mündlichen Gespräch vor dem schriftlich abgefassten der Vorzug gegeben, obwohl dabei die Bezeichnung der schriftstellerischen Thätigkeit als einer edeln Kurzweil wohl nur der Bescheidenheit des Schriftstellers zuzuschreiben sein dürfte, der den philosophischen Dialog als neue Kunstform einführt. Die besten Schriften sind nur Erinnerungsmittel für Wissende.

«Gehe also hin und sage dem Lysias, dass wir beide heute zum Quell und Heiligtum der Nymphen hinabgestiegen sind und Worte gehört haben, die uns Folgendes auftrugen: Saget dem Lysias und wer sonst Reden verfasst, und dem Homer und allen, die einfache oder komponierte Gedichte gesungen haben, drittens dem Solon und jedem, der politische Schriften unter dem Namen von Gesetzen schrieb: wenn er

mit vollem Wissen davon, wie es sich in Wahrheit verhält, das verfasste, und wenn er dabei im stande ist, dafür einzutreten, wenn es sich darum handelt, das Geschriebene zu prüfen, und durch eigenes Wort zeigen kann, wie hoch er über seinem Werke steht, so darf man ihn nicht mehr nach seinen Werken nennen, sondern nach dem, wonach er mit Eifer strebte: nicht zwar einen Weisen, denn das ist ein gewaltiger Name, der Gott allein gebührt, wohl aber steht ihm der Name eines Freundes der Weisheit *(φιλόσοφος)* an. Wer aber nichts Wertvolleres besitzt, als was er mit langem Hinundherwenden, Zusammenleimen und Ausstreichen verfasste und schrieb, dem mag man mit Recht den Namen eines Dichters oder Redenschreibers oder Gesetzesverfassers beilegen[1]).»

Die Technik also, selbst die Kunst der Komposition, reicht nicht hin. Einen Dichter, das heisst einen «Verfertiger», kann man den nennen, der sonst nichts besitzt, aber die höchste erreichbare Stufe ist es nicht. Über allen Vorstufen steht die eroberte Weltanschauung, der die tiefste Menschenkenntnis gesellt ist. Die oberste Forderung ist die Einsicht in das Wesen des Seienden, des Wahren, Guten und Schönen, in den Unterschied zwischen Recht und Unrecht.

Schon der Dichter im gewöhnlichen Sinne ist dem wahren Philosophen von Anbeginn der Dinge eng verwandt. Wenn in dem mächtigen Seelenzuge, der den Göttern nachstrebend die Gefilde der Wahrheit zu schauen sucht, einzelne Seelen unvermögend sind zu folgen und, von Vergessenheit ergriffen oder von Schlechtigkeit angesteckt, beschwert werden, so dass aus ihren Schwingen die Federn fallen und sie selbst zu Boden sinken, so gehen sie in menschliche Leiber

---

[1]) Phaidr. 278 *b*.

ein. Die Seele, die von der Wahrheit am meisten erschaut hat, nimmt Wohnung im künftigen Philosophen, dann folgen nacheinander die Seelen des tüchtigen Regenten, des Staatsmannes und Haushalters, des Gymnastikers und Arztes, des Sehers, des Dichters und jedes andern nachahmend Darstellenden, des Handwerkers und Bauern, des Sophisten und endlich des Tyrannen. Das Wissen, das sie im Leibe erlangen, ist die Erinnerung an das einst geschaute Stück der Wahrheit[1]).

Auf die hier eingehaltene Reihenfolge scheint mir wenig anzukommen. Bei der Aufzählung der Arten des göttlichen Wahnsinns kommt der Dichter unmittelbar vor dem wahren Philosophen, hier dagegen ziemlich weit hinten und nach den Sehern. Platon hat offenbar der Anordnung nicht viel Bedeutung beigelegt, da er sonst wohl den König und den Staatsmann nicht unterschieden hätte.

War schon durch den Mythos eine enge Verwandtschaft des Dichters mit dem Philosophen betont, so verlangt die weitere Ausführung und der Schluss des Dialogs, dass der Dichter selbst ein Philosoph sein, also die höchste Stufe musischer Bildung erreichen müsse[2]). Durch das Streben nach der Wahrheit hebt sich der Dichter an die Seite des Höchsten im Reiche der Seelen. Wer das nicht vermag, der kann wohl ein geschickter «Verfertiger» sein, dem höchsten Anspruch genügt er nicht. Um es zu können, dazu gehört gewiss auch natürliche Anlage; wie dem Wächter im Staat[3]), muss dem Dichter und jedem Schriftsteller das Gold beigemischt sein.

Diese philosophische Einsicht streitet nicht gegen den Enthusiasmus. In Platon selbst vereinigt sich der

---

[1]) Phaidr. 248 *d*. [2]) vgl. Phaidon 61 *a*. [3]) Staat III 415 *a*.

höchste poetische Schwung mit der schärfsten Dialektik, dem eifrigsten Streben nach dem Wahren und Schönen. Das Suchen nach diesem ist die beglückendste Aufgabe und geschieht im Rausche der Begeisterung. Der Jüngling, der dieses Streben zum erstenmal kostet, wird vor Freude enthusiastisch[1]), und die Seele des Weisen, die in den Körper gebannt ist, lebt in schwärmerischer Erinnerung an das Stück der Wahrheit, das sie einst geschaut. «Diese Erinnerungen hat ein solcher Mann immer vor sich, und indem er sich in ihre Weihen stets neu versenkt, wird er allein wahrhaft vollkommen. Heraustretend aus dem menschlichen Getriebe und dem Göttlichen zugewendet, wird er von der Menge beständig gemahnt, weil man ihn für närrisch hält; aber es ist eben der Menge verborgen, dass er gottbegeistert ist (ἐνθουσιάζων)»[2]). So sollte auch beim Dichter die höchste Begeisterung aus dem Streben nach dem Wahren und Schönen quellen und dieses ihn tüchtig machen, die Welt zu verstehen und in seinen Worten Erinnerungen an sein Wissen niederzulegen.

Nach dem Phaidros ist bei Platon vom Enthusiasmus der Dichter lange Zeit nicht mehr die Rede. Erst in den Gesetzen finden wir ihn wieder erwähnt, in ähnlicher Weise wie in der Apologie, jedoch in einer der Poesie freundlicheren Weise. Wenn Homer in seiner Erzählung von der Gründung Trojas und in der Schilderung der Kyklopen die ältesten Stadtanlagen und die primitivsten Staatsformen richtig zeichnet, so thut er es wohl «nach göttlicher Eingebung und natürlicher Begabung (κατὰ θεόν πως καὶ κατὰ φύσιν); denn da die Dichter ein gottbegnadetes Geschlecht sind, treffen sie in ihren Gesängen mit Hülfe der

[1]) Phileb. 15 *e*. [2]) Phaidr. 249 *d*.

Chariten und Musen überall viel von dem, was sich in Wahrheit so verhält[1])».

Diese Stelle wie die der Apologie, des Menon und des unechten Ion haben es hauptsächlich veranlasst, dass man Platon die Lehre von der Inspiration der Dichter zuschrieb, die Goethe so sehr missfiel[2]). Natürlich ist es falsch, an eine Offenbarung zu denken. Wie Platon die Sache gemeint hat, geht aus den mitgeteilten Stellen klar genug hervor. Der Begeisterung liegt die Begabung zu Grunde, welche deren notwendige Vorbedingung ist. Sie entzündet sich an ihrem Stoff, wie im Phaidros der höchste Enthusiasmus an der Erinnerung an die übersinnliche Welt. Die begeisternden Musen und Chariten, wie die inspirierenden Götter überhaupt, sind nicht als reale Potenzen zu fassen, sondern zu poetischem Schmuck aus dem populären Glauben herübergenommen. Mit einer Offenbarung würde es doch schlecht übereinstimmen, dass den Dichtern nur ein Stück der Wahrheit, höchstens eine richtige Vorstellung zu teil wird, und dass sie nicht hinlänglich geeignet sind, das Gute und sein Gegenteil zu erkennen[3]). Durch eine Offenbarung würde ihnen die Wahrheit ohne das Streben darnach zukommen, wodurch sie über die Philosophen gestellt wären.

Wie Platon die Begeisterung fasst, sehen wir aus einer andern Stelle der Gesetze. «Es ist eine alte Sage,» sagt der Dichter zum Gesetzgeber[4]), «die von uns selbst erzählt und von allen Menschen geglaubt wird, dass der Dichter dann, wenn er sich auf den

[1]) Ges. III 682 *a*. [2]) Goethe Plato als Mitgenosse einer christlichen Offenbarung. Der Dialog Ion, auf den sich Goethe bezieht, ist kein Werk Platons und fällt deshalb nicht in den Kreis unserer Darstellung. [3]) Ges. VII 801 *b*. [4]) Ges. IV 719 *c*.

Thron der Musen setzt, nicht bei klarer Überlegung ist, sondern wie ein Brunnen das zuströmende Wasser bereitwillig wieder abgibt, und, da seine Kunst Mimesis ist, sich gezwungen sieht, sich oft selbst zu widersprechen. Denn er stellt Menschen dar, die einander entgegengesetzt gestimmt sind; er weiss aber weder ob dieses, noch ob jenes von dem, was da gesprochen wird, wahr ist.»

> Sein Auge weilt auf dieser Erde kaum;
> sein Ohr vernimmt den Einklang der Natur;
> was die Geschichte reicht, das Leben gibt,
> sein Busen nimmt es gleich und willig auf;
> das weit Zerstreute sammelt sein Gemüt,
> und sein Gefühl belebt das Unbelebte[1]).

Wenn Platon den Goethe fremden Gegensatz der Dichterbegeisterung zu richtigem Erfassen des Wahren immer wieder betont, so müssen wir uns eben auch immer wieder sagen, dass der Prophet des neuen Reiches bei all seinem tiefen Verständnis für die Poesie in dieser nicht mehr das Höchste erblicken kann. An unserer Stelle lehnt es der Dichter geradezu ab, den Gesetzgeber spielen zu wollen; er muss seine Personen sprechen lassen, seine Worte ihrem Charakter anpassen, wie er es gleich nachher am Beispiel der verschiedenen Bestattungsarten klar macht. Ziehen wir aber diesen Gegensatz ab, so haben wir den nämlichen Gedanken, den Leonore ausspricht. Aristoteles hat den Meister ziemlich richtig verstanden, wenn er den der Begeisterung Fähigen *(μανικός)* durch die Affekte, die er darstellen soll, enthusiastisch werden lässt; es ist dasselbe, wie wenn der Dichter nach Platons poetischem Bilde den Sehersitz der Musen besteigt.

Zu der mitgeteilten Stelle der Gesetze wie zum Phaidros bilden die Worte Shakespeares über die Begeisterung eine interessante Parallele[2]).

---

[1]) Tasso I 1. [2]) Sommernachtstraum V 1.

Wahnwitzige, Poeten und Verliebte
bestehn aus Einbildung. Der Eine sieht
mehr Teufel, als die weite Hölle fasst,
der Tolle nämlich. Der Verliebte sieht,
nicht minder irr, die Schönheit Helenas
auf einer äthiopisch braunen Stirn.
Des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend,
blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab,
und wie die schwang're Phantasie Gebilde
von unbekannten Dingen ausgebiert,
gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
das luft'ge Nichts, und gibt ihm festen Wohnsitz.

Statt der wechselnden und widerspruchsvollen Erscheinungen des Lebens bezeichnet Shakespeare die Gebilde der Phantasie als Stoff der Dichtung, wenigstens für den Inhalt des Sommernachtstraumes. Aber auch ihm ist der dichterische Wahnsinn eine natürliche Beschaffenheit wie Verrücktheit und Verliebtheit, und darin trifft er mit Platon vollständig zusammen.

Wie kommt es denn, dass Aristoteles die Anlage zur Begeisterung nicht als einziges Merkmal der poetischen Natur gelten liess? Denn dass sie auch nach ihm Anlage sei, sagt er selbst. Die Dichter erfahren infolge derselben Naturanlage die Affekte der von ihnen dargestellten Personen. Das ist freilich schon eine Einschränkung der platonischen Anschauung; denn nach dieser ist für die dichterische Begeisterung nur die Anlage dazu nötig, nicht eine Gleichheit des Temperaments des Dichters und seiner Personen. Im Resultat kommt sich beides allerdings ziemlich gleich; wenn nämlich der Dichter allen Personen seines Stückes kongenial sein soll, so ist die Anlage seines Temperaments eine universelle, wie bei Platon. Immerhin ist diese Erklärung offenbar zu dem Zwecke gegeben, um der zweiten Möglichkeit poetischer Anlage, der verständnisvollen Begabung, Raum zu schaffen.

Die natürliche Begabung, durch die Urteilskraft und Beobachtung das Richtige zu finden[1]), dokumentiert sich z. B. auch im richtigen Gebrauch der Metapher; diese Form des sprachlichen Ausdrucks allein kann man nicht von einem andern lernen, sondern es ist ein Zeichen des Talents; denn die richtige Anwendung der Metapher bedeutet einen scharfen Blick für das Gleichartige[2]). Für den Sinn, den das Wort bei Aristoteles hat, ist besonders eine Stelle bemerkenswert: die Begabung zum Denken hängt von der feineren oder gröberen Anlage des Gefühlssinnes ab, etwas rein Körperlichem[3]). Auch bei Platon bedeutet es immer eine Naturanlage[4]); am ähnlichsten der unseren ist die Stelle des Phaidros, Perikles habe zu seiner natürlichen Begabung noch die Studien über die Natur gefügt[5]). Auf den enthusiastischen Dichter hat Platon den Ausdruck nie angewendet.

Nun fällt es auf, dass im Staate, wo doch das Wesen der Poesie nach allen Seiten erörtert ist, die dichterische Begeisterung nicht mit einem Worte berührt wird. Der Kampf, den Platon führt, ist zu gewaltig, als dass er sich dieser Seite der Dichtkunst auch nur erinnern möchte; er hat das geflissentlich vermieden. Der Dichter aber, den sein Staat noch brauchen kann, hat nur eine Aufgabe: er muss das Bild des tüchtigen Mannes zeichnen und seine Ausdrucksweise nachahmen können. Dafür soll er selbst ein solcher sein, und zu rasen oder Rasende darzustellen, ist ihm durchaus untersagt[6]). « Wir dulden

---

[1]) Belege bei Vahlen Beitr. II S. 43. [2]) Poet. 22. 1459 *a* 8. [3]) Psych. II 421 *a* 25. [4]) Parm. 135 *a*. Gorg. 484 *c*. Prot. 327 *c* *εὐφυέσιατος εἰς ἀνδρίαντα*. Staat II 365 *a*. III 410 *a*. VI 491 *e* die am besten beanlagten *(εὐφυέσταται)* Seelen werden bei schlechter Führung hervorragend schlecht. VII 535 *c*. [5]) Phaidr. 270 *a*. [6]) Staat III 396 *a*.

und suchen nur diejenigen Künstler, die in glücklicher Begabung *(εὐφυῶς)* die Natur des Edeln und Wohlanständigen aufzuspüren fähig sind *(ἰχνεύειν)*[1].» Das ist gerade der «Begabte» des Aristoteles, der in ihm eine notwendige Ergänzung zu dem Enthusiasten erblickte. Aber was bei Platon verständlich ist, das ist es bei Aristoteles weit weniger. Jener schliesst aus seinem Staate die Poesie aus und erlaubt die dichterische Form nur als Ausdruck für die Grundsätze, die für den ganzen Staat massgebend sind. Dieser hält es für möglich, dass auch ohne Begeisterung, durch blosse Begabung ein poetisches Werk zu stande kommen könne.

Dass das wirklich seine Meinung war, erhellt auch aus den Erörterungen über das allgemein Wahre[2], das als eigentliches Objekt der Dichtung bezeichnet wird. Zwar erinnert der Ausspruch, die Poesie sei etwas Philosophischeres und Ernsteres als die Geschichtschreibung, da jene sich mehr mit dem Allgemeinen befasse, während diese das Einzelne behandle, unmittelbar an den Phaidros. Das Allgemeine, in allen Fällen Zutreffende ist das Objekt der menschlichen Erkenntnis, also der Philosophie. Wie das Leben, das sich von dem zum blossen Genusse verwendeten und dem politischen abkehrt, das philosophische heisst, dieses aber mit dem der Betrachtung gewidmeten identisch ist[3], so nennt Aristoteles die Poesie etwas dem philosophischen Denken näher Verwandtes als die Geschichtschreibung; und zwar stellt er das im Unterschiede zu Platon nicht als eine ideale Forderung, sondern als eine der Poesie innewohnende Eigenschaft hin, wie er es in der Metaphysik als selbst-

---

[1]) Staat 401 *c*. [2]) Poet. 9. 1451 *b* 1. [3]) Eth. I 1095 *b* 18; vgl. Polit. VII 1324 *a* 27, wo noch der *πρακτικὸς βίος* dazutritt.

verständlich bezeichnet, dass der Künstler das Wesen der Dinge, die er darstellt, verstehe. Wenn nur Aristoteles die Höhe, die er mit seinem Ausspruch einnimmt, nicht durch seine Ausführungen über die Natur des Allgemeinen wieder verlassen hätte! Denn mit dem Herausstellen des Motivs und dem Ausputzen mit Namen und Episoden tritt der Künstler in die Reihe derer, die fast ausschliesslich nach Verstand und Plan auf die Wirkung hin arbeiten, und gleicht in manchem Stück jenen, denen der Phaidros das Prädikat des Verfertigers lässt, das des Philosophen aber abspricht. Zu der Höhe des letztern, meint Platon, gelangt der Dichter durch den höchsten und reinsten Enthusiasmus. Aristoteles dagegen erkennt ihm diese oberste Stufe durch das Erreichen der poetischen Wahrheit zu, die ihm aber kein Schauen, sondern das Ergebnis eines richtigen Verfahrens ist.

Über diese Art von Dichtung hat Platon selbst das Urteil gesprochen, wenn er den Dichter, den er in seinem Staate allein noch brauchen kann, trocken und reizlos nennt[1]) und den Verstandesmenschen, der nur nach der Theorie der Kunst arbeitet, durch den Begeisterten ruhmlos in den Schatten stellen lässt[2]). Wo er von wirklicher Poesie redet, fordert er auch nirgends eine innere Verwandtschaft des Dichters mit den Affekten seiner Gestalten, sondern nur die begeisterte Fähigkeit, sich in sie zu versenken. Die Begeisterung ist ihm also die einzige Quelle wahrer Poesie und mit der Mimesis unzertrennlich verbunden. Nirgends zeigt sich eine grössere Kluft zwischen Aristoteles und Platon als gerade in dem eben besprochenen Punkte. Sie offenbart sich schon äusserlich in der Stellung, die Aristoteles der kurzen Bemerkung

---

[1]) Staat III 398 *a*. [2]) Phaidr. 245 *a*.

über Begeisterung und Talent anweist. Während Platons Poetik den Enthusiasmus in die vorderste Linie und neben die Mimesis stellt, jenen als die unerlässliche Bedingung, diese als das Wesen des poetischen Schaffens, findet Aristoteles erst bei Anlass einer Anweisung über die beste Art der Komposition Raum dafür. Wie ein notgedrungenes Zugeständnis an Platon, das überdies durch die Gleichstellung mit dem angeborenen Talente stark eingeschränkt ist, steht der kurze Satz über die Begeisterung halb verloren am Schlusse nachträglicher Notizen, als deutlicher Beweis, wie fremd dem kühlen und scharfen Geiste des Aristoteles der erhabene Flug des platonischen Genius war[1]).

VI. Entstehung und Einteilung der Poesie.

An die verschiedenen Arten der Einteilung der Poesie schliesst Aristoteles im vierten Kapitel der Poetik seine Ansicht über deren Entstehung an, womit eine Reihe historischer Bemerkungen über die Entwicklung der einzelnen Dichtungsgattungen zusammenhängt.

Wie Vahlen[2]) gezeigt hat, sind die zwei Ursachen der Poesie erstens der uns angeborne Nachahmungs-

---

[1]) Natürlich lese ich mit den meisten Handschriften *διὸ εὐφυοῦς ἡ ποιητικὴ ἐστιν ἢ μανικοῦ. τούτων γὰρ οἱ μὲν εὐπλαστοι οἱ δὲ ἐξεταστικοί εἰσιν.* Die heute beliebte Lesart *ἐκστατικοί* ist schon um der Stellung willen bedenklich und ausserdem total unverständlich. Bildsam ist doch vor allem der *μανικός*, der die Affekte seiner Personen mitempfindet; und was in diesem Zusammenhange *ἐκστατικός* heissen soll, ist nicht einzusehen. [2]) Vahlen Beitr. I S. 274 ff.

trieb, zweitens die ebenfalls in unserer Natur vorhandene Lust an Harmonie und Rhythmos[1]), zu welch letzterem Aristoteles auch die Versmasse rechnet. Während die zweite Quelle der Poesie nur mit der knappen Aufführung abgetan wird, nimmt die Erörterung der ersten einen viel breiteren Raum ein, Beweis genug, dass für die zweite nur auf Platon verwiesen zu werden brauchte. Dieser hatte sich nämlich in den Gesetzen ausführlich über den Gegenstand ausgesprochen[2]). «Sozusagen alles, was jung ist, kann sich mit Körper und Stimme nicht ruhig verhalten, sondern sucht sich immer zu bewegen und Laute hervorzubringen, bald springend und hüpfend, wie z. B. mit Lust und zum Scherz tanzend, bald alle Töne ausstossend. Die andern lebenden Wesen nun haben keine Empfindung für Ordnung und Unordnung in den Bewegungen, also für das, was wir Rhythmos und Harmonie nennen; uns aber haben die genannten Götter, die uns zu Genossen der Reigen gegeben sind[3]), das Gefühl für Rhythmos und Harmonie zugleich mit der Freude daran geschenkt, durch das sie uns bewegen und unsere Chorreigen leiten, indem sie uns durch Lieder und Tänze zusammenordnen, und sie haben dem Chorreigen den Namen gegeben, der naturgemäss von der Freude (*χαρά*) abgeleitet ist.»

«Die Natur alles dessen, was jung ist, ist feurig und weder mit dem Körper noch mit der Stimme vermögend, Ruhe zu halten, sondern stösst ohne Ordnung Töne aus und macht ungeordnete Sprünge. Von den andern lebenden Wesen erreicht keines die Ordnung dieser beiden Bewegungen, sondern das besitzt

---

[1]) Poet. 4. 1448 *b* 20 *κατὰ φύσιν δὴ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἁρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ.* [2]) Gesetze II 653 *d.* [3]) Die Musen, Apollon und Dionysos.

nur die menschliche Natur. Die Ordnung der Bewegung heisst Rhythmos, die der Stimme, wobei sich Höhe und Tiefe verbinden, Harmonie; die Verbindung beider nennen wir Chorreigen.»[1])

«Auch das Spiel der geregelten Leibesübung entspringt der natürlichen Gewohnheit jedes Wesens, zu springen; der Mensch aber empfing das Gefühl für den Rhythmos und zeugte und gebar den Tanz, und da die Komposition den Rhythmos uns zur Erinnerung brachte und weckte, erzeugte ihre Vereinigung den Chorreigen und die musische Bildung.»[2])

An einer spätern Stelle[3]) unterscheidet Platon die nach den Charakteren verschiedene Heftigkeit in den Geberden der Tanzenden[3]). «Überhaupt aber wird niemand, der seine Stimme erschallen lässt, sei es dass er singt oder spricht, im stande sein, den Körper völlig ruhig zu halten; deshalb entstand eine Nachahmung des Vorgetragenen durch Geberden, und diese brachte die gesamte Tanzkunst hervor[4]).» Man sieht aus diesen Worten, dass der Text der vorhergehenden Stelle in Ordnung ist. Das musikalisch komponierte Wort hat Einfluss auf den Rhythmos, sogar auf den der Körperbewegungen.

Harmonie und Rhythmos sind die natürliche Ordnung des natürlichen Dranges zu Bewegungen und Tönen. In den angeführten Stellen ist eine gewisse Entwicklung des Gedankens nicht zu verkennen, was doch wohl davon herrührt, dass wir es mit einer Entdeckung Platons zu thun haben. Zuerst werden Rhythmos

---

[1]) Gesetze II 664 *e*. [2]) 673 *d* *τοῦ δὲ μέλους ὑπομιμνήσκοντος καὶ ἐγείροντος τὸν ῥυθμόν* Stallbaum chorea, quippe quae nascatur ubi cantus rhythmum nos tanquam commonefaciat eiusque sensum in nobis excitet atque provocet. Ast.: *τὸ δὲ μέλος .... τοῦ ῥυθμοῦ.* Ritter Komm. S. 85. [3]) VII 815 *d*. [4]) 816 *a*.

und Harmonie getrennt als Ordnung der Bewegungen des Körpers und der Stimme betrachtet; dann aber wird dem Liede eine Einwirkung auch auf die Körperbewegungen eingeräumt, da doch auch der Tanz Nachahmung eines Inhalts und die vereinigte Kunst des Chorreigens eine solche menschlichen Verhaltens ist, wie es sich in der Darstellung von Handlungen, Schicksalen und Charakteren äussert[1]). Nur fehlt scheinbar die Entstehung des dichterischen Wortes. Aber Aristoteles hat, was Platon meint, richtig wiedergegeben, wenn er das Versmass einen Teil des Rhythmos nennt. In den Gesetzen sind, wie schon mehrfach betont wurde, Poesie und Musik nicht geschieden. Das Versmass ist der Rhythmus der Sprache und steht zu dem der Körperbewegungen in Parallele. Damit steht Platon grundsätzlich ganz auf demselben Standpunkt, den in neuester Zeit die ethnologische Forschung gewonnen hat. Bücher weist in seinem Werk über Arbeit und Rhythmus[2]) nach, dass Körperbewegung, Musik und Dichtung ursprünglich nicht nur in engster wechselseitiger Verbindung stehen, sondern dass die Arbeitsbewegung geradezu als der Ursprung des poetischen wie des musikalischen und des Tanzrhythmus anzusehen ist. Wie Platon erkennt er aber auch eine Stufe der Entwicklung, auf der das selbständiger werdende Lied zwar noch nicht für sich bestehen kann, aber auf die Arbeitsbewegungen bereits eine Rückwirkung auszuüben beginnt. «Es nimmt die Arbeitsbewegungen mit sich, gestaltet ihre rhythmisch-künstlerische Seite weiter aus, während die wirtschaftlich-technische verkümmert, und so entstehen jene pantomimischen Tänze, deren beste man für wert hält, auch im Dienste der Götter

---

[1]) Gesetze II 655 *d*. [2]) Bücher Arbeit und Rhythmus 2. Aufl. Leipzig 1899 S. 299 ff.

verwendet zu werden[1]).» Dagegen spricht er sich über den Inhalt der Lieder insofern anders aus als Platon, als er ihn für die Urzeit ausschliesslich auf die zugleich geleistete Arbeit oder Bewegung zurückführt, während Platon von vornherein eine Darstellung menschlicher Charakteräusserungen annimmt. Platon hat eben, seiner ganzen Denkweise entsprechend, der Person des Dichters von Anfang an einen grossen und wesentlichen Anteil an der Poesie zuerkannt; das Individuum spielt bei ihm eine grössere Rolle als in der modernen Ethnologie. Man kann zugeben, dass die individuelle Bethätigung erst nach einer langen Entwicklung wirklich spürbar geworden sei, aber wie sie sich zuerst geltend gemacht habe, und in welcher Weise ihr Einfluss gross geworden sei, dafür gibt es auch für uns vorläufig nur Vermutungen. Platon hat gar nicht den Versuch gemacht, diese Entwicklung historisch schildern zu wollen. Sobald sich die Elemente zur Einheit des Chorreigens zusammengefunden haben, ist auch ein Inhalt da, die Mimesis der menschlichen Handlungen, Charaktere und Schicksale; und die Gestaltung dieses Inhalts hängt wesentlich von der Person des Dichters ab, dessen Wesen die aus seiner Begabung fliessende Begeisterung ist. Darin trifft er mit dem Gedanken Goethes zusammen: «in der Kunst und in der Poesie ist die Persönlichkeit alles».

Aristoteles stellt als Quelle der Poesie neben die angeborene Begabung für Harmonie und Rhythmos diejenige für Nachahmung, und zwar steht diese in erster Linie. Warum die Scheidung, wenn doch Harmonie und Rhythmos, wie er selbst sagt[2]), ebenfalls Nachahmungen sind? Auf den ersten Blick scheint es, als führe er uns ganz aus dem Gebiete

---

[1]) Bücher S. 313. [2]) Polit. VIII 1340 *a* 18.

der Kunst heraus, in das des Intellektuellen hinüber; denn nachdem er mit der Betonung der produktiven Seite, des Nachahmungstriebes, begonnen und damit das für diesen Zusammenhang Wesentliche treffend bezeichnet hat, verbreitet er sich auch über die receptive Seite, die Freude an Nachahmungen, die er auf die Lernbegierde zurückführt, und zwar in einer Ausführlichkeit, die das eigentlich hierher Gehörige fast verdeckt. Dennoch hat er den Wissenstrieb und was hier noch angeführt ist, nicht zur Quelle der Poesie stempeln wollen. Fasst er doch, was er wirklich meint, in die Worte zusammen: «da nun das Nachahmen und die Harmonie und der Rhythmos natürliche Anlagen sind». Die allerdings recht breit geratene Schilderung der Freude an Nachahmungen ist nichts weiter als ein Exkurs zum Zwecke des vollständigen Beweises für unsere mimetischen Anlagen, ein Exkurs, dessen Gedanken auch bei Platon zu finden sind[1]), und der die Poetik weiter nichts angeht. Wenn er aber neben Harmonie und Rhythmos die Nachahmung besonders aufführt, so ist kein Zweifel, dass er die letztere ausschliesslich auf den Inhalt (den *λόγος*) bezieht. Fassen wir es so, so ergibt sich aus dem ersten Teile des Kapitels der einfache Satz: die Poesie entstand erstens aus der natürlichen Lust an Nachahmungen und zweitens aus dem Gefühl für Ordnung in den Bewegungen des Körpers und der Stimme, die man Rhythmos und Harmonie nennt. Er hat Platons Gedanken richtig erfasst und der persönlichen Seite der Poesie ihr volles Recht gelassen. Wenn er diese ebenfalls auf eine Naturanlage zurückführt, so würde ihm Platon nicht widersprochen haben; denn was das Wesen einer mensch-

[1]) Staat V 475 *d*.

lichen Kunst ist, muss doch wohl in der menschlichen Natur begründet sein, und dass die Dichtkunst auf Naturanlage beruhe, hat Platon selbst ebenfalls ausgesprochen.

Die Lücke zwischen den Anfängen der Poesie und Homer sucht Aristoteles auszufüllen. «Von ihrer natürlichen Begabung zu diesen Dingen aus haben die Menschen die Poesie aus rohen Versuchen erzeugt, indem sie sie in kleinen Schritten weiter führten.» Der Gedanke an eine Entwicklung kehrt auch sonst in der Poetik nicht selten wieder. «Die innere Kraft der Stoffe, die den wirklich tragischen Helden zeigen, hat bewirkt, dass, während die Dichter früher alle Stoffe aufführten *(ἀπηρίθμουν)*, die sich ihnen boten, jetzt die Tragödien über wenige Familien verfasst werden[1]).» Sie «zählten» die Geschichten «auf», d. h., wie bei Beschreibung von Pflanzen[2]) brachten sie alles vor, was sie fanden; jetzt hat die innere Nötigung die Auswahl beschränkt. Das ist aber nicht infolge bewusster Absicht geschehen. «Da nämlich die Dichter nach Stoffen suchten, kamen sie nicht von der Theorie aus, sondern durch Zufall darauf, diese Art der Wirkung in den Stoffen hervorzubringen. So kommen sie notgedrungen auf die Geschlechter, denen die genannten Schicksale zuteil werden[3]).» «Für das Epos hat sich das heroische Versmass durch die Erfahrung, eigentlich vom Probieren aus *(ἀπὸ τῆς πείρας)*, als das Richtige erwiesen; denn wenn man versuchen wollte, eine erzählende Nachbildung in einem andern Versmass oder in einer Vereinigung mehrerer zu verfassen, so wäre es unangemessen[4])»; «die Natur selbst lehrte das dem Epos passende Versmass wählen[5])». «Die

---

[1]) Poet. 13. 1453 *a* 18. [2]) Bonitz Ind. Ar. [3]) Poet. 14. 1454 *a* 10. [4]) 24. 1459 *b* 32. [5]) 1460 *a* 4.

Einheit der Handlung fehlt in vielen Dichtungen, wie in den Herakles- und Theseusepen; Homer hat auch hier das Richtige gethan; nur kann man bei ihm nicht wissen, ob das ein Zufall sei, oder ob es durch bewusste Kunst geschehen ist[1])»; ihm, dem Einzigen, ist eben alles zuzutrauen.

Den Gedanken der Entwicklung zeigen auch die wertvollen historischen Notizen, die Aristoteles im vierten Kapitel gesammelt hat. Aber der fruchtbare Gesichtspunkt ist seiner Wirkung dadurch beraubt worden, dass Aristoteles die Entstehung der Dichtungsgattungen aus der gemeinsamen Wurzel, der Mimesis, auf die zwei Hauptunterschiede des Inhalts, das Ernste und das Niedrige, zurückführt. «Die Poesie spaltete sich nach den ihr eigentümlichen Charakteren[2]); denn die vornehmeren Naturen stellten die edeln Handlungen und die edler Menschen dar, die oberflächlicheren die von gemeinen, indem sie zuerst Rügelieder dichteten, wie jene Hymnen und Preislieder. Von den Dichtern vor Homer kennen wir kein solches Gedicht, obschon es wahrscheinlich viele solche Dichter gegeben hat. Wenn wir aber bei Homer anfangen, so finden wir manches, wie seinen Margites und dergleichen .... Von den alten Poeten wurden die einen Dichter von hexametrischen, die andern von iambischen Gedichten ... Der Margites verhält sich zur Komödie wie Ilias und Odyssee zur Tragödie. Als aber die Tragödie und die Komödie daneben auftraten, wandten sich die Dichter gemäss der ihnen eigentümlichen Natur den beiden neuen Arten der Poesie zu; die einen dichteten statt der Iamben Komödien, die andern statt der

---

[1]) Poet. 8. 1451 *a* 21. [2]) Ich fasse die *οἰκεῖα ἤθη* nicht als die der Dichter, sondern als das *σπουδαῖον* und *φαῦλον*, die den dargestellten Charakteren entsprechen.

Epen Tragödien, weil die Formen der neuen Kunstgattungen bedeutender waren und mehr Erfolg verhiessen als jene alten.»

Die Theorie von der Zweiteilung der Poesie ist zu einem Momente der historischen Entwicklung gemacht, und zwar wird die Hinneigung des Dichters zu dieser oder jener der beiden Arten durch dessen Charakter begründet, wie es schon Platon für die Nachahmung insgesamt gethan hatte[1]). Nun aber beginnen die Schwierigkeiten. Mit der theoretischen Auffassung stimmen die von Aristoteles aufgeführten historischen Thatsachen nicht überein. Wenn die vornehmeren Naturen die ernsthaften Gegenstände darstellten und zuerst Hymnen, dann Epen dichteten, wie kommt Homer, der Führer der Tragiker, das Vorbild aller ernsten Poesie, dazu, mit dem Margites auch die Reihe der niedrigern Dichtungen zu eröffnen? Wir können uns wundern, dass Aristoteles Homer den Margites nicht abgesprochen hat, da er ihm doch von allen Epen sonst nur Ilias und Odyssee zuerkennt, aber er hat es einmal nicht gethan und rechnet gewissenhaft mit der Thatsache. Der Ausdruck zeigt, wie unbequem sie ihm ist. «Gleichwie Homer hauptsächlich auch in der ernsten Gattung hervorragte (denn er allein hat nicht nur schön gedichtet, sondern auch dramatische Nachbildungen geliefert), so hat er auch zuerst die Formen der Komödie vorgezeichnet, dadurch, dass er zwar nicht die Rüge, wohl aber das Lächerliche dramatisch gestaltete; denn der Margites[2]) verhält sich zur Komödie wie Ilias und Odyssee zur Tragödie.» Wenn Homer der Verfasser des Margites ist, so ist in ihm die Scheidung der Dichter nach Charakteren aufgehoben; sie gilt für ihn nicht. Dann

[1]) Staat III 396 *c*. [2]) Margites ist ein komisches Epos auf einen ungeschickten und dabei superklugen Menschen.

ist aber der Unterschied von vornherein verwischt. Dass der Margites kein Rügelied gewesen sei, thut nichts zur Sache. Aristoteles rechnet ihn zur niedrigen Poesie, welche das Lächerliche an den Menschen behandelt; er gehört in die gleiche Klasse wie die Iambenpoesie, die gleich nachher als Vorgängerin der Komödie genannt wird. Die dem Drama sich nähernde Form, die Aristoteles später als einen grossen Vorzug Homers preist, rückt vielleicht den Margites der Komödie formell näher als die Iamben; aber die Zweiteilung hat doch den Inhalt und nicht die Form zum Prinzip. Entweder ist sie also nicht richtig, oder der sonst so vornehme Homer hat auch triviale Anwandlungen gehabt. Das widerspräche dann aber wieder der im Anfang ausgesprochenen Scheidung. Wir kommen über den Widerspruch nicht weg, den Aristoteles selbst gefühlt hat, und den er mit der Erklärung, der Margites sei ein komisches Epos, nur sehr notdürftig maskiert.

Die niedere Gattung (das *φαῦλον*) wurde zuerst durch die Rügelieder, dann durch die Iambenpoesie repräsentiert. «In diesem Gebiet kam auch das passende Versmass, der Iambos, auf; davon führt es auch seinen Namen, weil die Leute einander in diesem Versmass verspotteten *(ἰάμβιζον)*.» Später[1]) heisst es: «Als in der Tragödie die nicht musikalische Rede aufkam, fand die Natur selbst das ihr eigentümliche Versmass; denn von den Metren ist das iambische der gewöhnlichen Rede am nächsten.» Diese beiden Angaben enthalten nun freilich keinen so starken Widerspruch, wie es der vorhergehende war. Nur die Bezeichnung des Iambos als eines für die niedere Poesie geeigneten Masses ist nicht erklärt. Wie kann es dafür passen,

[1]) Poet. 4. 1449 *a* 20.

wenn später die Natur selbst darin das richtige Mittel der tragischen Diktion fand? Die letztere Bemerkung sieht eben von dem Unterschied nach dem Charakter völlig ab, verfährt rein historisch und trifft damit nicht so sehr weit vom Ziele. Ganz richtig wäre es gewesen, sie an die erste Stelle zu setzen und dann zu sagen, dass sich die attische Tragödie des durch Solon nach Athen verpflanzten Masses bedient habe[1]). Was jetzt dasteht, enthält, wenn nicht einen Widerspruch, so doch eine starke Inkongruenz. Erst ist das iambische Mass das geeignete für die Poesie der Oberflächlicheren, dann, weil es sich der Umgangssprache am meisten nähert, für den Inbegriff des Ernsten, die Tragödie.

Diese selbe Tragödie ist aus kleinen Stoffen und lächerlicher Diktion erst spät zu ihrer Würde gelangt; also gehörte sie wohl vorher zu der geringeren Gattung? Historisch ganz gewiss, und die Würde hat ihr Aischylos gegeben, als er sie mit dem Inhalt des Epos erfüllte, von dem Aristoteles nichts sagen will. Demnach gehörte die früheste Tragödie einer andern Gattung an als die der grossen Zeit? Das ist unbestreitbar und nicht aus unserem historischen Wissen hereingetragen, sondern es folgt aus Aristoteles selbst. Wo bleibt denn nun die Scheidung nach dem ethischen Gehalt der Kunstformen und ihrer Dichter?

Die Schwierigkeiten, in die Aristoteles durch seine Theorie gerät, machen sich auch an anderen Stellen der Poetik fühlbar. Dass die Poesie etwas Ernsteres und Philosophischeres ist als die Geschichtschreibung, beweist in erster Linie die Namengebung der Komödie; denn diese wird nach Wahrscheinlichkeit komponiert, und die Dichter geben den Personen beliebige Namen

---

[1]) Wilamowitz Eur. Her. I S. 86.

und richten ihre Gedichte nicht wie die alten Iambendichter auf bestimmte Personen[1]). Die Namengebung ist aber ein Zeichen des allgemeinen Charakters der Poesie, der eben nicht auf wirkliche Individuen geht. Also ist die Komödie, insofern sie Poesie ist, auch etwas Ernstes (ein *σπουδαῖον*), und der Unterschied zur Tragödie ist nur ein gradueller.

Im zweiten Kapitel der Poetik sagt Aristoteles[2]): «da die Darstellenden handelnde Menschen nachahmen, diese aber notwendig entweder würdig (*σπουδαῖοι*) oder gemein (*φαῦλοι*) sind (denn die Charaktere scheiden sich fast immer nach diesen Grundformen, weil sich alle Menschen in Bezug auf den Charakter nach Schlechtigkeit und Trefflichkeit unterscheiden), so stellen die Dichter entweder Menschen dar, die über das Mittelmass hervorragen, oder solche die schlechter sind, oder endlich solche, die ihm entsprechen.» Der Schluss befremdet, da der Vordersatz keine Dreiteilung zuzulassen schien. Nun wird aber für eine Reihe von Formen der Kunst die Dreiteilung nachgewiesen, für die Malerei, den Tanz, die Instrumentalmusik, das Epos, wahrscheinlich, soweit uns die Überlieferung sehen lässt, auch für Dithyrambos und Nomos; beim Drama aber bleibt es bei der Einteilung des ersten Satzes: «die Tragödie will bessere, die Komödie schlechtere Menschen nachahmen, als sie gewöhnlich sind.» Auch das ist auffallend. Während innerhalb jeder andern Kunstgattung eine dreifache Scheidung nach den Charakteren erkennbar ist, wird für die dramatische Poesie die Möglichkeit, ein Durchschnittsmass der Menschen darzustellen, einfach ignoriert. Und doch war es Aristoteles wohl bekannt, dass man jene Unterschiede auch in der Tragödie erblickte.

---

[1]) Poet. 9. 1451 *b* 12. [2]) 1447 *b* 28.

Er selbst hat den Leuten, die von ihr die Darstellung der «realen Wirklichkeit» verlangten, entgegengehalten, dass man gar wohl idealisieren dürfe; habe doch schon Sophokles gesagt, seine Charaktere seien ideal *(οἵους δεῖ)*, während die des Euripides der gewöhnlichen Wirklichkeit entsprechen *(οἷοι εἰσίν)*[1]. Das hatte auch Aristophanes gesehen, als er den Euripides sich rühmen liess, in das Leben des Tages hinabgestiegen zu sein[2]. Für Euripides trifft also die Definition der Charaktere als über das gewöhnliche Mass hervorragend nur sehr bedingt zu. Aristoteles weiss das, ja er lässt uns erwarten, dass er, wie überall, so auch bei der Tragödie davon sprechen würde. Statt dessen kehrt er zu der populären Scheidung in zwei grosse Massen zurück und bleibt fortan unverbrüchlich dabei.

Ein ähnliches Rätsel gibt er uns auf, wenn er die Einheit von Epos und Tragödie festhält, trotzdem ihm das einzige wirkliche Band, die Sage, verloren gegangen ist. Die Scheidung, die er im Gegensatz zu Platon zwischen den Arten der mimetischen Darstellung vollzieht, und durch die Homer von der Tragödie ganz getrennt wird, hätte eine neue Betrachtung des Epos ermöglicht, und Aristoteles hat durch manche feine Bemerkung gezeigt, dass er für die epische Eigenart wirkliches Gefühl besass. Warum hielt er denn an einem Zusammenhang fest, den er doch als gelöst betrachten musste?

Überall sind Keime fruchtbarster Weiterentwicklung zu finden. Die Poetik hätte etwas viel Lebensvolleres werden können, wenn sie gepflegt worden wären. Aber das geschah nicht. Die historische Einsicht in das Werden der Tragödie; die Erkenntnis, dass die epische Form an sich für den ernsten Charakter nicht in Betracht komme; dass der Iambos etwas anderes sein

[1]) Poet. 25. 1460 *b* 36. Vahlen Beitr. IV S. 359. Wilamowitz Neue Jahrb. II S. 516. [2]) Frösche 956 ff.

müsse als die geeignete Form für das Spottgedicht, und dass auch die Komödie an der poetischen Wahrheit teilhabe: alles das verschwand vor der grossen Unterscheidung nach den Charakteren, wie schon früher des Euripides Alltagsmenschen davor verschwunden waren. Wir sind doch erstaunt, nach den höchst schätzbaren litterarhistorischen Notizen im fünften Kapitel zu lesen: «Das Epos hält also insofern mit der Tragödie gleichen Schritt, als beide Darstellung von Ernstem sind», als ob das so klar aus den vorhergehenden Ausführungen hervorginge. Wir sehen nicht weiter, als dass die hergebrachte Teilung um jeden Preis erhalten werden soll, die doch, wenn die Sage aus der Rechnung weggelassen wird, kaum mehr einen Sinn hat, besonders aber nicht für ein Prinzip historischer Entwicklung gelten kann. Warum hat sich denn Aristoteles an diese Einteilung recht eigentlich angeklammert? Bei Platon hätte er doch etwas anderes lernen können. Worin dieses bestand, müssen wir zuerst zeigen.

Als am Morgen nach dem herrlichen Gespräch über den Eros Aristodemos aus seinem Schlafe erwachte, sah er den Sokrates noch eifrig mit Agathon und Aristophanes disputieren[1]). Er konnte sich später nicht an alles Einzelne erinnern, nur die Hauptsache behielt er: Sokrates nötigte die beiden zu dem Zugeständnis, es gehöre zum Vermögen eines und desselben, dass er verstehe, eine Komödie und eine Tragödie zu dichten, und dass, wer durch die Kunst Tragiker sei, auch ein Komödiendichter sei.

Das ist die unmittelbare Konsequenz des Phaidros. Wenn der Dichter die wahre Begeisterung empfängt, die Liebe zum Schönen und Wahren, und wenn er die umfassendste Kenntnis der Welt mit praktischer

---

[1]) Symp. 223 *c*.

Menschenkenntnis verbindet, wenn er also das hat, was allein den Namen der wahren Kunst verdient, nämlich die höchste Wissenschaft, dann bedeuten die Unterschiede der Form nichts mehr für ihn. Aber es steckt noch mehr darin: auch der Stoff, nach hergebrachter Weise aufgefasst, bedeutet nichts mehr. Den Vorwurf liefert nicht die Sage, sondern das Leben. Was den Dichter als solchen charakterisiert, ist Enthusiasmus und Mimesis; was von ihm gefordert wird, das Streben nach Weisheit *(φιλοσοφία)*. Wird er dem gerecht, dann ist er von dem wahren Geiste beseelt, und was er auch dichtet, ist nur Erinnerungszeichen an das, was ihn erfüllt. Dem Gedankengang des Phaidros setzt das Symposion die Krone auf. Der Prophet blickt weit über die Grenzen seiner Zeit und ihrer Kunst in das Reich der Poesie, wie seine eigene Dichterphantasie es ihm zeigt. Der Lenker seines Seelenwagens thut einen Blick in die Welt der Urbilder und erfasst den Anblick der Idee der Dichtung. Und das erschaute Bild hat ihn nie wieder verlassen, wenn es auch im Getümmel des Kampfes zuweilen verdunkelt worden ist.

Wem tritt nicht, wenn er an den Schluss des Symposion gelangt ist, Shakespeares Name auf die Lippen? Hoch über dem, was die Kleinen poetische Kunst nennen, und was doch nur deren notwendige Vorbedingung ist, steht er da, der wahre Freund der Weisheit, in unbestechlicher und unerbittlicher Erkenntnis dessen, was wahr und gut, was falsch und böse ist. Sein Lustspiel ist weder die Komödie des attischen Reiches, noch den tastenden Versuchen der Neubildung gleich, die Platon sah, sondern die echte Schwester seiner Tragödie, das Bild des Lebens in anderer Mischung der Farben. Die stolze Reihe der Königsdramen bildet in mancher Hinsicht eine Parallele

zu der attischen Tragödie. Daneben aber greift er weiter. Seine Bühne umfasst den ganzen Raum und die ganze Zeit der menschlichen Geschicke. Platons Weissagung ging auf hellenischem Boden nicht mehr in Erfüllung, wenigstens nicht im Gebiete der eigentlichen Poesie. Es ist in neuester Zeit die Vermutung ausgesprochen worden, Platon habe unter Tragödie und Komödie den Phaidon und das Symposion verstanden. Wenn das auch richtig sein sollte, so geht doch der Ausspruch Platons sicher nicht nur darauf, dass er auf sich selbst als den hinwiese, in welchem die dramatische Poesie zur Einheit gelangt wäre. Er umfasst mit seiner Forderung alle Poesie, wie im Phaidros. Für deren Erfüllung im vollsten Sinne des Wortes war die Zeit noch nicht gekommen. Agathon und Aristophanes geben Sokrates nur gezwungen ihre Zustimmung, folgen mit Mühe und nicken dann ein. Sie ahnten nicht, welch ein historischer Moment es war, als der letzte grosse Dichter der Hellenen den ersten der neuen Zeit verkündete.

Von dem erhabenen Schwung des Symposions scheinen die Ausführungen im Staat ein starkes Zurücksinken zu bedeuten. Wie man recht und richtig nur ein Gewerbe treiben kann, wenn es gut betrieben werden soll, so dürfen die künftigen Wächter des Staates auch nicht alles Mögliche nachahmen lernen. Der Wächter muss einheitlich werden, mit allen Tugenden geschmückt und nicht mannigfach schillernd; und so soll er auch nicht alles darstellen können. «Auch die beiden Nachbildungsformen, die einander sehr nahe scheinen, können nicht durch die nämlichen Dichter gut ausgeführt werden. Diese können nicht Komiker und Tragiker zugleich sein[1]).» An dem offenbaren Wider-

[1]) Staat III 395 *a*.

spruch zum Symposion ist nicht zu rütteln. Es handelt sich auch nicht um die Dichter der Zeit im Gegensatz zum Ideal des Poeten, sondern um die Konsequenz der Ideen, die den neuen Staat begründen sollen. «Es ist unmöglich,» schliesst der Abschnitt ab, «vieles schön nachzuahmen oder zugleich alle jene Dinge zu thun, von denen die Nachahmungen Abbilder sind.»

Im zehnten Buche jedoch wird, obschon Homer und die Tragiker wesentlich als die genannt werden, auf welche die Erörterung gehe, zwischen den Arten der Poesie kein Unterschied gemacht[1]). Die Wirkung aller geht auf die Leidenschaften des unvernünftigen Seelenteils; sie alle verleiten den Menschen, sich gehen zu lassen. Wenn die Tragödie die Selbstbeherrschung durch die Rührung lähmt, so thut es die Komödie durch Erweckung der Freude am Lächerlichen, und überhaupt alles, was in unserer Seele von Begehrlichem, von Trauer und Lust vorhanden ist, wird durch die Poesie aufgereizt. Wichtig ist hier besonders die Gleichstellung des Lächerlichen in der Nachbildung der Komödie und im privaten Leben, wie schon früher das Mitleid mit dem tragischen Helden der Teilnahme für jeden wackeren Mann verglichen war[2]). Die Überzeugung von der Einheit der Poesie tritt auch hier, im heftigen Kampf, hervor, wo es sich um ihre Wirkung auf das Gemüt handelt. Ganz so verschwimmt im Philebos die Grenze zwischen dem Komischen der Bühne und des Lebens; ja dort ist es ausdrücklich ausgesprochen, dass Lust und Schmerz in den Tragödien gemischt seien, nicht nur in den Dramen, sondern in der gesamten Tragödie und Komödie des Lebens[3]). Damit ist nicht gesagt, dass Platon die Stilunterschiede übersehen hätte.

---

[1]) Staat X 606. [2]) III 387 *d*. [3]) Phileb. 50 *b*.

Tadelt er doch an der modernen Poesie gerade die Stillosigkeit hart[1]). Aber über der einzelnen Form erhebt sich der Gedanke der Einheit, die eben die des Lebens selbst ist, dessen Bild die Dichtung zeigt.

Eigentümlich ist die Stellung der Gesetze. Dass der wahre Tragiker auch der wahre Komiker sein müsse, wird zwar nicht wiederholt. In der schon mehrmals berührten Stelle[2]) ist vom Dichter überhaupt die Rede, der die Bilder des Lebens empfängt und wieder abgibt. Aber die Einheit ist insofern gewahrt, als für die öffentlichen Aufführungen auch die lächerlichen Darstellungen der Komödie zugelassen werden, denn auch diese Dinge zu sehen und zu kennen, sei notwendig. «Denn ohne das Lächerliche kann man das Ernste und überhaupt alles ohne Kenntnis seines Gegenteils nicht erkennen lernen, wenn man verständig werden will[3]).» Das Komische erscheint als eine notwendige Ergänzung zu den sonst ernsten Vorführungen und dient wie diese zur Erziehung, insofern der Bürger lernt, nicht ohne Not lächerliche Dinge zu sagen oder zu thun. Gleich darauf wird von der Tragödie gesagt, sie werde nur zur Aufführung zugelassen, wenn sie das Bild des schönsten und besten Lebens eben so rein gebe wie der neue Staat selbst, der es verkörpere. Der neuen Definition der Poesie ist Platon bis ans Ende treu geblieben, nur dass er sie in der Hitze des Kampfes bisweilen vergass.

Auch Aristoteles hat die Tragödie eine Darstellung des Lebens genannt. Gegen seine grundsätzliche Teilung der Gedichte wie der Dichter wendete das historische Wissen, das eigene Denken, die Lehre Platons so vieles ein. Den historischen Grund für jene, die Gemeinsamkeit des Stoffes bei Homer und Aischylos,

[1]) Gesetze II 669 *c*. [2]) IV 719 *c*. [3]) VII 816 *d*.

beachtete er nicht. Und trotz alledem gibt er sie nicht auf. Das muss eine tiefer liegende Ursache haben.

Das uns erhaltene Stück der Poetik zeigt einen einheitlichen Aufbau. Die fünf ersten Kapitel bereiten die Definition der Tragödie vor; nach dieser folgt allerdings nicht ihre einfache Interpretation, sondern die Ausführung über die Teile der Tragödie. «Diese werden aber nicht aus der Definition abgeleitet, sondern zunächst durch äusserliche Betrachtung der tragischen Aufführung gewonnen und sodann nach ihrem Werte für die Tragödie geordnet.» (Vahlen.[1])

So richtig dies ist, so blickt doch, nach der Ordnung der Teile der Tragödie, die ganze Untersuchung beständig auf die Definition zurück. Je weiter die Ausführung fortschreitet, desto mehr treten Mitleid und Furcht in den Vordergrund. Die tragischen Mittel sind mit Rücksicht auf sie ausgewählt, die Bestimmung des tragischen Helden wenigstens zum Teil aus ihnen abgeleitet, und von dieser ist dann wieder die erste Forderung an die Charaktere abhängig. Das Epos ist ganz kurz und unter fortwährender Rücksicht auf das Drama behandelt, so dass der Schluss des fünften Kapitels und die Besprechung des Epos den grossen Abschnitt über die Tragödie wie ein Rahmen umgeben. Am Schluss der Poetik wird, als letztes der Probleme, die Frage erörtert, ob das Epos oder die Tragödie den Vorzug verdiene. Die Stelle ist für unsere Betrachtung von entscheidender Wichtigkeit.

Im Anfang von Kapitel 23 spricht Aristoteles von der dem Epos eigentümlichen Lust *(οἰκεία ἡδονή)*, die dort mit der inneren Abgeschlossenheit in Verbindung gebracht scheint.[2]) Das kann aber unmöglich sein Ernst sein, da die Einheit Forderung für jedes Kunst-

[1]) Vahlen Beitr. I S. 284. [2]) Poet. 23. 1459 *a* 21.

werk ist. Was da angeführt wird, sind alles die Mittel, oder wie wir gesagt haben, die Materie, zu der die Wirkung als Zweck hinzutritt. Worin dieser bestehe, darüber belehrt uns das letzte Kapitel, von dem, nach Vahlens abschliessender Interpretation[1]), nur eine kurze Zusammenfassung notwendig ist.

«Man pflegt zu sagen, die feinere Nachbildung stehe höher, und sie sei um so feiner, je mehr sie sich an ein gebildetes Publikum wende[2]). Nun sei aber offenbar diejenige Kunst, die alles nachbilde, sehr plump, und das betreffe ganz wesentlich die Tragödie, wo die Schauspieler durch Geberden auf die Menge zu wirken suchen, so dass sie von Schauspielern der ältern strengeren Schule als Affen bezeichnet werden. Wie die junge übertriebene Schauspielkunst zur älteren, so verhalte sich die Tragödie zum Epos; jene wende sich an ein gemeines, dieses an ein gebildetes Publikum, und darum stehe die Tragödie tiefer.»

«Dieser Vorwurf trifft», sagt Aristoteles, «nicht die Poesie, sondern die Darsteller; man kann bei der Deklamation des Epos und dem Vortrag von Liedern gerade so gut übertreiben wie im Drama; sodann sind nicht alle Bewegungen verwerflich, sondern nur die gemeine Art derselben.

«Ferner erfüllt die Tragödie ihre Aufgabe so gut wie das Epos auch ohne Scenerie, beim blossen Lesen. Sollte sie sich im übrigen höher stehend erweisen, so braucht man die schauspielerische Kunst nicht ins Gewicht fallen zu lassen.

«Nun hat die Tragödie alle Teile gleich wie das Epos, und ausserdem, was sehr wichtig ist, Musik und Scenerie, durch die sich die Lustempfindungen

[1]) Vahlen Beitr. IV S. 392 ff. [2]) Vgl. Staat III 397 *d*. Gesetze II 658 *d*, die indessen unserem Problem nicht zu Grunde liegen können.

lebendiger gestalten; dann ist sie beim Lesen wie auf der Bühne anschaulicher; sie erreicht ihr Ziel in kürzerem Zeitmasse und ist einheitlicher, denn das Epos verlangt mehr Stoff, selbst die am einheitlichsten gestalteten Epen wie Ilias und Odyssee.»

Von den im letztern Absatz zusammengestellten Vorzügen der Tragödie ist der erste ohne Zweifel bedenklich.[1]) Kann es sich doch nur um das unmittelbare Vergnügen des Auges und Ohres handeln, also gerade um das, was der Tragödie bei dem grossen Haufen den Vorzug gibt.[2]) Es ist eben hier ein Stück Eristik in die Darstellung eingedrungen: bei der Disputation, denn eine solche wird doch vorausgesetzt, sucht man alle erdenklichen Beweise für seine Meinung zusammenzutragen, und selbst ein Aristoteles kümmert sich zuweilen nicht darum, ob das, was unmittelbar nachfolgt, das Frühere aufhebe. Denn wenn die Tragödie auch beim Lesen so wirkt, so haben doch Musik und Scenerie für die vorliegende Frage wenig Bedeutung mehr.

Nun kommt Aristoteles zum Abschluss:

«Wenn sich die Tragödie durch all das vorteilhaft auszeichnet und ausserdem noch in der Wirkung der Kunst (denn beide Kunstgattungen dürfen nicht eine beliebige Lust verursachen, sondern müssen die angegebene hervorbringen), so ist es klar, dass die

[1]) Vahlen S. 398. [2]) Er nennt das hier das *ψυχαγωγικόν*, den Seelenreiz. Vahlen Symb. bonn. 183. Bernays Zwei Abh. S. 100. Einen solchen Reiz schreibt er Poet. 6. 1450 *a* 36 auch der Erkennung und Peripetie zu, als unmittelbare Wirkung der dramatischen Vorstellung. Im nämlichen Sinne braucht Platon das Wort Phaidr. 261 *a*. 271 *c*; es steht bei ihm in ähnlichem Sinn wie das oft gebrauchte Berücken *(κηλεῖν)* oder die Vorspiegelung *(γοήτεια)*. Für eine wirkliche ernste Seelenleitung verwendet er es niemals; dafür sagt er Gesetze II 659 *d* *ὁλκὴ καὶ ἀγωγή*.

Tragödie höher steht, weil sie das Ziel in höherem Grade erreicht als das Epos.»

Vahlen hat gesehen, dass das Ziel des Epos mit dem der Tragödie identisch sein muss. Aristoteles sagt ausdrücklich, beide Dichtungsgattungen *(αὐτάς)* müssten die genannte Lustempfindung hervorrufen; das kann demnach keine andere sein als die, welche auch die Tragödie erweckt. Es ist also auch die Aufgabe des Epos, durch Mitleid und Furcht die Katharsis dieser Seelenleiden zu bewirken.

Mitleid und Furcht werden nach Platon durch das Epos so gut wie durch die Tragödie erregt und deshalb gemeinsam aus dem Staate verbannt. Wenn Aristoteles die Tragödie durch die Lehre von der Katharsis rehabilitierte, so musste er seine Theorie notwendig auch auf das Epos erstrecken. Es konnte ihm nicht entgehen, dass sie für dieses wenig zutreffend sei; das fühlt man aus dem Schlusse der Poetik deutlich heraus. Platons Urteil hatte Homer genau so getroffen wie Aischylos; Aristoteles findet selbst, die Tragödie erreiche das gemeinsame Ziel weit besser. In der That bleibt, wenn der Standpunkt des Aristophanes sowohl als der Platons aufgegeben wird, als Wirkung des Epos nicht die Katharsis, sondern das, was Homer selbst angibt und hervorhebt: das Fortleben seiner Gestalten bei der Nachwelt, auch dies zuweilen schon im Sinne des Exempels im Guten und Bösen[1]), daneben die naive Freude am Lied.

Der Schluss der Poetik ist der Schlüssel zu den Rätseln, die Aristoteles uns aufgibt. Epos und Tragödie üben die gleiche Wirkung, daher müssen sie einheitlichen Charakter haben. Diesen findet Aristoteles in der Würde und dem Ernst, dem *σπουδαῖον*. Das soll das historische Band, die Sage, ersetzen, und es ge-

[1]) Homer B 119. Z 358. X 305. γ 204. ϑ 580. λ 433. φ 255.

nügte ja auch als Ersatz dafür, solange nur die Handlung der Tragödie und des Epos im Gegensatz zur Komödie in Betracht kam. Als artbestimmendes Merkmal erwies es sich aber schon Aristoteles zu schwach.

Ernstliche Schwierigkeiten erhoben sich auch innerhalb der Tragödie selbst. Die Menschen des Euripides waren nicht im eigentlichen Sinne würdige Charaktere, sondern entsprachen dem gewöhnlichen Durchschnitt. Aber wenn das berücksichtigt wurde, so brach ja schon die Einheit der Tragödie auseinander, und wie konnte die Theorie von der Katharsis des Euripides entraten, der ihr von allen Dichtern am meisten entsprach und deshalb den Namen des im höchsten Grade tragischen Dichters verdiente? Darum liess Aristoteles lieber beim Drama die Dreiteilung fallen und begnügte sich damit, die unmotivierte Schlechtigkeit einzelner euripideischer Charaktere zu tadeln, als dass er die Einheit der Tragödie geopfert hätte, die durch die Lehre von der Katharsis gefordert wurde. Diese hat es verschuldet, dass Aristoteles die durch Platon bereits überwundene Scheidung der Poesie nach den Objekten neu zu begründen versuchte und sie selbst da einzwängte, wo ihm das Material einen ganz unüberwindlichen Widerstand entgegensetzte, in die historische Darstellung der Entwicklung der Kunstformen. Wenn er das Höchste, was Platon gelehrt hatte, unbeachtet liess, so geschah das einer Theorie zuliebe, die nicht in dem Umfange gültig ist, welchen die Poetik für sie fordert. Wir haben schon früher gezeigt, welche Konsequenzen für die Lehre von der Tragödie daraus erwachsen sind; nicht weniger gewichtige ergeben sich für die Auffassung der ganzen Poesie. Das Bestreben, den Meister auf dem von diesem selbst geschaffenen Boden zu widerlegen, hat Aristoteles den Ausblick beschränkt und gehemmt.

Wir sind am Schlusse angelangt. Wir erkennen in den Abweichungen der Poetik von Platon, von dem sie in umfassender Weise abhängig ist[1]), die Resultate des Versuches, die Poesie für den besten Staat zu retten. Es war der Erkenntnis des Wesens der Poesie nicht förderlich, dass Aristoteles diesen Versuch gemacht hat. Gewiss verdient die Poetik trotz ihrer Schwächen die Bewunderung, die ihr die Jahrhunderte gezollt haben, und dass sie lange Zeiträume hindurch fast unumschränkt geherrscht hat, ist bei der Tiefe und Feinheit ihrer einzelnen Sätze wie bei dem geschlossenen und imponierenden Aufbau des Ganzen wohl zu begreifen. Darüber jedoch muss man sich verwundern, dass viele sie noch heute für das eigentliche Gesetzbuch der Poesie halten können. Während die Wissenschaft seit der Renaissance die Bande der Scholastik zerbrochen hat, gelten die Ausführungen der Poetik vielen noch immer als unantastbare Dogmen. Nicht Aristoteles trifft der Tadel dafür, sondern die das thun. So manche Wahrheit die Poetik unzweifelhaft enthält, so darf sie doch nicht über die Poesie zu Gerichte sitzen. Reicht sie doch nicht nur für die grossen modernen Dichter nirgends aus, sondern nicht einmal für die des alten Athens.

Als Lessing den Regelzwang der Franzosen zerbrach, berief er sich auf Shakespeare und die Alten, und Aristoteles war ihm ein guter Helfer, aber nur, weil er mit dessen Gründen nicht fertig zu werden wusste. Das war für ihn der rechte Weg und zeigt uns den unsern. Den Dichter muss man fragen, was Poesie sei, und er gibt bereitwillig Antwort. Einen Dichter hat man bis jetzt viel zu selten gefragt, und zwar einen ganz grossen, Platon, weil man ihn be-

[1]) Für das Verhältnis der Ausführungen über die λέξις zu Platon vgl. Vahlen Beitr. III S. 217 ff.

zichtigte, die Grenzen der Poesie und der Politik verwirrt zu haben. Dass der Vorwurf unhaltbar sei, dafür ist des Aristoteles Poetik der beste Beweis. Auch Platons Anschauungen sind keine Lehrsätze, aber sie sind, wie wenig andere, geeignet, die unseren zu erweitern und zu vertiefen.

VII. Platon und die Poesie.

In den bisherigen Abschnitten haben wir versucht, die Anschauungen Platons über die Poesie im Einzelnen zur Darstellung zu bringen. Eine systematische Zusammenfassung derselben zu unternehmen, möchten wir nicht wagen, so verlockend auch der Gedanke sein mag. Mächtig und erhebend treten uns zwar die einzelnen Aussprüche entgegen; aber dabei müssen wir uns wohl bescheiden. Den lückenlosen Aufbau einer platonischen Poetik zu gewinnen, würde nicht gelingen.

Die Gedanken, die Aristoteles seiner Poetik zu Grunde legte, sind über alle Werke Platons verstreut, und eine Entwicklung ist darin nicht nachzuweisen. Enthusiasmus, Mimesis, die Wesenseinheit des Dramas erscheinen schon in den Schriften, die dem Staat vorangehen, in diesem die Definition der Tragödie nach Wesen und Wirkung. Es ist daher höchst wahrscheinlich, dass Platon diese Anschauungen schon zum guten Teil durchdacht und in sich geschlossen mitbrachte, als er durch die Verbindung mit Sokrates auf den neuen Weg gewiesen wurde.

Dagegen hat seine persönliche Stellung zur Poesie im Laufe der Zeiten mannigfache Wandlungen erfahren. Dass eine solche schon in der Art erblickt werden

könne, wie der Schriftsteller Platon die dichterischen Mittel benutzte, hat neuerdings Natorp wahrscheinlich gemacht[1]). Inwiefern jedoch Änderungen des Stils durch Platons jeweilige Stellung zur Poesie beeinflusst worden sind, vermag ich zur Stunde nicht zu entscheiden; noch viel weniger, ob wirklich stilistische Rücksichten vermögend gewesen seien, seine Haltung den Dichtern gegenüber zu bestimmen. Jedenfalls möchte ich den Versuch machen, die Entwicklung Platons ohne Berücksichtigung dieses Momentes zu erfassen.

Es ist das insofern eine schwierige Aufgabe, als die Reihenfolge der platonischen Schriften noch nicht unbestritten feststeht. Im ganzen haben mich innere Erwägungen zu der Chronologie geführt, die Windelband[2]) seiner Darstellung zu Grunde legt. Für meinen Zweck fiel die Schwierigkeit der Chronologie nicht so sehr ins Gewicht, weil für die in Betracht kommenden Schriften die Reihenfolge Apologie, Phaidros, Staat, Gesetze so ziemlich gesichert erscheint, und weil an der zeitlichen Fixierung des Gorgias für mich nicht so sehr viel liegt. Der heftige Angriff nämlich, den der Gorgias auf die Poesie macht, erweist sich viel eher als ein gewaltsamer Ausbruch der momentanen Stimmung denn als das Resultat innerer Entwicklung. Immerhin habe ich, mit Natorp und gegen Gercke[3]), den Gorgias vor den Phaidros gestellt und dessen Haltung gegenüber der Poesie an der ihm so angewiesenen Stelle zu erklären versucht.

Wenn wir Platon lesen, fällt uns vor allem die Masse der citierten Dichterstellen auf; sie sind in den

---

[1]) Natorp Archiv für Philos. XII S. 42. [2]) Windelband Platon Stuttgart 1900 S. 49 ff. [3]) Natorp Hermes 35 S. 384 ff. Gercke Ausgabe des Gorgias Einl. S. 32 ff.

früheren Schriften häufiger, fehlen aber nirgends ganz. Ich meine hier nicht diejenigen, die zur Untersuchung verwendet werden, sondern die Menge der Dichterworte, die den Dialog schmücken, bald in heiterer Laune, bald zur Belebung des Ausdruckes gesetzt. Es tritt uns da eine ähnliche Erscheinung entgegen wie im deutschen Roman aus der Mitte unseres Jahrhunderts. Der Schriftsteller, der seine Dichter kennt und liebt, führt gern ihre Worte an, weil er bei seinen Lesern auf freundlichen Wiederhall rechnet; er weiss, dass auch sie die Stellen kennen und die Dichter schätzen wie er. Heiter und humoristisch sind auch gewöhnlich die Hinweisungen auf die erhabene tragische Sprache gemeint[1]), und wie nahe der Zeit der Gedanke an die Bühne lag, zeigt die mehrfache Vergleichung von Situationen mit der tragischen Aufführung[2]). Platon kannte und liebte die Dichter. Es ist kaum einer unter ihnen, den er nicht genannt hätte. Den ersten Platz nimmt Homer ein, dessen Preis auch da nicht ganz verstummt, wo er des Heimatrechtes im Staate verlustig erklärt wird. Zugleich Dichter und Denker, hatte sich Platon in das Wesen der Poesie versenkt und ihre Geheimnisse erschaut, hierin am nächsten mit Goethe verwandt.

Die Poesie war nicht nur der Zeit seiner Jugend, sie war auch ihm eine Macht. Sie herrschte in der Erziehung und im öffentlichen Leben, wie das Protagoras dem allgemeinen Bewusstsein entsprechend

---

[1]) Phaidon 115 *a*. Staat III 413 *b*. Menon 76 *e*. [2]) Staat VI 490 *c*. VIII 554 *b*. IX 577 *b*. Apol. 35 *b*. Theait. 173 *b*. 179 *d*. Staatsmann 291 *c*. Prot. 315 *b*. Euthyd. 276 *b*. 279 *b*. Symp. 194 *a*. Phaidr. 258 *b*. Charm. 162 *d* *μοι ἔδοξεν ὀργισθῆναι αὐτῷ ὥσπερ ποιητὴς ὑποκριτῇ κακῶς διατιθέντι τὰ ἑαυτοῦ ποιήματα.*

auseinandersetzt[1]), von ihr erwartete auch das vierte Jahrhundert noch eine gewaltige Wirkung. Je tiefer Platon diese selbst an sich empfunden hatte, desto weniger konnte er sich damit begnügen, die Dichter zur blossen Staffage seiner Werke zu benutzen, wie die Rhetoren thaten, oder an ihre Gedichte eigene philosophische Spekulationen anzuknüpfen, wie die Art der Sophisten war. Er hatte den Gedanken, selbst Tragiker zu sein, aufgegeben, damit aber auch die Form der Tragödie für das, was er zu bringen hatte, fallen lassen müssen. Ein philosophisches Drama wie Nathan wäre auf der attischen Bühne eine Unmöglichkeit gewesen. Für den neuen Inhalt, der ihn mit leidenschaftlicher Begeisterung erfüllte, die Lehre von der Liebe zur Weisheit, schuf er sich die neue Form des Dialogs. Aber die Poesie war da, und mit ihr hatte er sich auseinanderzusetzen, das war eine äussere und für ihn mehr noch eine innere Notwendigkeit. Sein ganzes Leben lang verliess ihn das Nachdenken über sein Verhältnis zur Dichtkunst nicht. Dem verdanken wir nicht nur die schönen Offenbarungen über ihr Wesen, sondern auch einen Einblick in das Ringen und Kämpfen seiner Seele.

Es klingt unsern Ohren wie ein prophetisches Wort, wenn wir am Schlusse der Frösche des Aristophanes den Chor singen hören[2]):

> Schön, wer nicht an Sokrates
> Seite sitzend schwitzt und schwatzt,
> sich um die Kunst der Musen lügt
> und sich des Schönsten, was die Tragödie
> je erschaffen, selbst beraubt!
> ja, mit dem hochpreislichen Geträtsche
> und mit dem Grau in Grau des Faselns
> thätigen Müssiggang treiben,
> ist für verdrehte Käuze.

---

[1]) Prot. 325 *e*. [2]) Frösche 1491 Droysen.

Der Dichter hatte vorausahnend erkannt, dass die Poesie und die neue Weisheit nicht würden Frieden halten können. Sie haben sich nirgends heftiger bekämpft als in der Seele Platons.

Die erste Erkenntnis, die uns bei ihm entgegentritt, ist die, dass der Dichter nicht mehr der Lehrer seines Volkes sein könne. Wer lehren will, muss wissen, was er lehrt. Einer solchen Erkenntnis stehen aber die Dichter durchaus fern. Sie schaffen wohl durch eine Naturanlage und in der Begeisterung, wie die Apologie sagt, oder begeistert und nach richtiger Vorstellung, wie der Menon zugibt; aber sie haben den Grund ihrer Kunst nicht erfasst, sie sind den Sehern gleich, die auch viel Wahres vorbringen, ohne zu wissen, was sie sagen. Damit wird der Poesie das Beste abgesprochen, was das fünfte Jahrhundert ihr zuschrieb, das Lehramt. Auch das wird bestritten, dass die Dichter im Wissen auf der Höhe der Zeit stehen. Es ist ein Scheinwissen, weil es nicht auf philosophische Untersuchung gegründet ist.

Damit ist aber die Poesie noch nicht ganz und gar verworfen. Dass die Dichter viel Schönes sagen, wird nicht geleugnet, und Naturanlage, Begeisterung, Intuition, diese Quellen der Poesie, erfahren eine ganz freundliche Anerkennung. Nur für das Höchste, die philosophische Erkenntnis, reichen sie nicht aus. Die neue Zeit hat neue Wege zu gehen. Den alten Idealen gegenüber verhält sich Platon noch nicht feindselig, aber die Stimmung ist doch von vornherein: «ihr habt einen anderen Geist». Recht deutlich thut sich dieses Gefühl im Protagoras kund. Der Sophist hatte es als den wesentlichsten Teil der Bildung erklärt, dass man im stande sei, von dem von den Dichtern Gesagten zu verstehen, was richtig verfasst sei und was nicht, und es erklären und auf Fragen Auskunft

geben zu können, und er hatte darauf vorgeschlagen, der Untersuchung über die Tugend das Gedicht des Simonides zu Grunde zu legen. Nachdem sie es aber interpretiert haben, sagt Sokrates: «Wie wir nun fortfahren wollen, mag Protagoras bestimmen; wenn es ihm aber recht ist, wollen wir Lieder und Gedichte beiseite lassen. Es kommt mir auch vor, die Unterhaltung über Poesie gleiche sehr stark den Trinkgelagen gewöhnlicher und ungebildeter Menschen. Denn da sich diese beim Trinken nicht aus sich selbst miteinander unterhalten können und nicht durch ihre eigene Stimme und ihre eigenen Worte, weil sie eben ungebildet sind, so machen sie die Flötenspielerinnen teuer, indem sie um viel Geld die fremde Stimme der Flöten mieten und mit deren Hülfe ihre Vereinigungen abhalten. Wo aber edle und gebildete Zechgenossen sind, da sieht man keine Flötenspielerinnen und Tänzerinnen und Lautenschlägerinnen, sondern sie sind sich selbst genug, ohne Possen und Kurzweil durch ihre eigene Stimme einander zu unterhalten, indem sie manierlich abwechselnd reden und hören, auch wenn sie viel dazu trinken. So bedürfen diese Zusammenkünfte, wenn Männer dabei sind wie die Mehrzahl unter uns, keiner fremden Stimme und auch nicht der der Dichter, die man ja nicht einmal fragen kann, was sie meinen; die meisten, welche in den Gesprächen Dichter citieren, sind ja über den Sinn ihrer Worte durchaus nicht einig, denn sie reden über eine Sache, die zu ergründen sie ausser Stande sind»[1]). Diese solle man nachahmen, die Dichter auf sich beruhen lassen und einfacher Untersuchung pflegen. Die Ablehnung der Poesie als eines Stoffes wissenschaftlicher Unterhaltung tritt in der wenig schmeichelhaften Parallele deutlich hervor.

[1]) Prot. 339 *a*. 347 *c*; vgl. die Behandlung der Dichterstelle Lysis 214 f.

Hatte Platon bisher nur die Minderwertigkeit der Poesie der Philosophie gegenüber, und zwar nur beiläufig, betont, so eröffnet er im Gorgias den heftigsten Angriff auf den populären Glauben an ihre erzieherische Wirksamkeit. Die scharfen Schwertstreiche, die er austeilt, gelten nicht allein der Kunst des Gorgias und seiner Schüler; sie treffen mit nicht geringerer Wucht die athenische Demokratie, die den geliebten Meister verfolgt und getötet hat[1]). Darum spielt der vornehme und reiche Staatsmann Kallikles in dem Dialog eine so hervorragende Rolle, eine ganz ähnliche wie im Menon der geistesverwandte Anytos. Er ist die Verkörperung der restaurierten Demokratie, die sich für die echte Erbin des alten Athens hält und doch nur dessen Karikatur ist. Mit heiligem Feuer tritt Platon der ganzen demokratischen Glaubenslehre entgegen. Was der Demos und seine Gebildeten denken und thun, ist alles Schein und hohle Unwahrheit, vor allem die so hoch geschätzte Redekunst, aber überhaupt die mit den Lehren der Sophistik durchsetzte Weltanschauung der Gebildeten. Ihr tritt die neue, wahre gegenüber. Die wahre Staatskunst bezweckt und erreicht die Besserung der Menschen. Das thut aber die athenische Staatskunst nicht, wie am Beispiel ihrer Staatsmänner erwiesen wird, und auch die vielgepriesenen Wissenschaften und Künste thun es nicht, ja sie beabsichtigen es nicht einmal. Sie gehören vielmehr auf dieselbe Stufe wie die Kochkunst, die nicht das Gute, sondern nur den Genuss zum Ziele hat. Man kann aber auch einer ganzen Menge zugleich zu Gefallen sein, ohne ihr Bestes zu beabsichtigen. «Welche Künste thun nun das[2])? Da ist die Kunst des Flötenspiels; das ist doch

---

[1]) Vgl. Wilamowitz Kydatken S. 220. [2]) Gorg. 501 *d*.

wohl eine solche, die nur unsere Lust bezweckt und sich sonst um nichts kümmert. Dazu gehören auch die folgenden, wie die Kunst des Kitharaspiels bei öffentlichen Wettkämpfen, die Aufführung kyklischer Chöre und die Dithyrambenpoesie. Oder meint man, Kinesias, des Meles Sohn, sinne darauf, etwas zu sagen, wodurch die Zuhörer besser würden, oder nicht vielmehr darauf, was dem Zuschauerpöbel angenehm sein wird? Und wie er, so that sein Vater Meles. Glaubt man wohl, er spielte Kithara mit Hinblick auf das Beste? (allerdings konnte er auch nicht das Angenehmste bieten, denn er ärgerte die Zuhörer.) Ist aber nicht die ganze Kunst des Kitharaspiels und die Dithyrambenpoesie des Genusses wegen erfunden? Und nun diese hochmütige und bewundernswerte Tragödie? Besteht ihr Beginnen und ihr Ernst nicht darin, nur den Zuschauern zu gefallen? oder wagt sie es und kämpft sie dafür, etwas den Zuhörern Angenehmes und Wohlgefälliges, das aber schlecht ist, zu verschweigen, etwas Unangenehmes aber, das heilsam ist, zu sagen und singen, ob jene nun Freude daran haben oder nicht? Nein, sie geht nur auf Erregung der Lust und des Wohlgefallens der Zuhörer aus, und das bezeichnen wir als Schmeichelei. Nähme man von der ganzen Poesie Komposition und Rhythmos und Versmass weg, so blieben doch wohl nur Reden übrig, und da diese vor vielen gesprochen werden, so üben die Dichter im Theater den Beruf des Redners aus, und zwar vor einem Volke zugleich von Kindern, Frauen und Männern, Sklaven und Freien, eine Redekunst, die wir gar nicht bewundern.»

Mit dem heftigen Angriff hat Platon die Lehre von der erzieherischen Wirkung der Poesie umgestürzt, so dass nur eine Lust übrig bleibt, und zwar eine schädliche. Der Zusammenhang der Stelle ist für ihr

Verständnis wichtig. Die Poesie, so wirft Platon den Leitern des Demos vor, ist eines der vielen Mittel, durch die ihr das Volk zu erziehen glaubt. Aber das ist alles unwahr und hohl. Nichts thut ihr, als dass ihr dem Volk schmeichelt und es hätschelt, mit der Redekunst wie mit der gesamten Dichtung. Berührt sich auch der Gorgias hierin mannigfach mit den Gedanken des Staates, so ist doch der Ton ein ganz anderer. Im Gorgias schroffe Behauptung, für deren Begründung wenig gesorgt wird; im Staat eingehende Untersuchung in überlegener und ruhiger Weise.

Der zertrümmerten Welt der Unwahrheit und des Scheins hatte schon der Gorgias das Bild der wahren, reinen gegenübergestellt. Mit nicht geringerem Schwung, aber ohne alle Leidenschaft baut sie der Phaidros prächtig auf. Was innerlich unwahr ist, wie die Rhetorik des Lysias, das muss allerdings weichen; aber das Bessere wird gezeigt, dem es Platz zu machen hat. Wie Platon eine wahre Redekunst für möglich hält, so sucht er jede schriftstellerische Thätigkeit in den Bereich der neuen Erkenntnis, zu dem begeisterten Streben nach dem Höchsten, heranzuziehen. Nicht das sucht er auf, was ihn von den andern trennt, sondern was verbindet, und das Band, das den Philosophen mit dem Dichter verknüpft, ist der Enthusiasmus. «Die dichterische Begeisterung ergreift eine zarte und unberührte Seele, weckt sie und bringt sie zum Schwärmen in Liedern und jeder andern Art von Poesie, und indem sie tausend Thaten der Vorzeit ausschmückt, erzieht sie die Nachwelt[1].» Gleich darauf erscheint der Dichter an der Spitze der mimetischen Künstler[2]. Altes und Neues stehen friedlich nebeneinander. Zur Auffassung des fünften Jahrhunderts

[1]) Phaidr. 245 *a*. [2]) 248 *e*.

von der Schönheit und dem Lehramt der Poesie, deren Stoff die Sage ist, und von der dichterischen Begeisterung tritt Platons Lehre von der Mimesis als dem Wesen der Dichtkunst. Das sind aber alles nur die Vorbedingungen. Der Dichter wird, wie der Redner und der Gesetzgeber, zu der neuen Wahrheit mitberufen. Was sie dichten und schaffen, soll aus dem Schauen des Wahren und Schönen fliessen; sie alle sollen am höchsten Streben teilhaben. «Kommt ihr alle!»

Was der Phaidros verkündete, erscheint im Symposion noch in reinerem und verklärterem Glanz. Platon würdigt den Dichter der Aufnahme in die Rede, in der Diotima den Sokrates über das Wesen des Eros belehrt. «Der Seele ziemt es, Einsicht und jede andere Tugend zeugen zu wollen und zu empfangen; und deren Erzeuger sind die Dichter und alle Künstler, denen man Erfindungskraft zuschreibt»[1]; und von den Werken der Poesie sagt sie: «jeder möchte lieber, dass ihm solche Kinder geboren wären, als die menschlichen, wenn er mit Neid auf Homer und Hesiodos und die andern Dichter sieht, was für Nachkommen sie hinterlassen, die ihnen unsterblichen Ruhm und ewiges Gedächtnis verleihen, da sie auch selbst unsterblich sind»[2]. Hatte Platon im Phaidros Sophokles als den Dichter angeführt, der unter dem Tragischen mehr verstehe als die Kunstmittel, so legt er hier dem Agathon das schöne Wort des Euripides in den Mund, dass jeder ein Dichter werde, den die Hand des Eros berühre[3]. Und wie das ganze Werk selbst die wundervollste Poesie ist, so schliesst es mit dem Prophetenwort über die Einheit der dramatischen Poesie, das wie die Verkündigung der höchsten Liebe unsterblich ist.

[1]) Symp. 209 *a*. [2]) 209 *d*. [3]) 196 *e*. Eurip. Stheneboia Fragm 666 N.

Wie wir wissen, ist die Stellung des platonischen Staates zur Poesie eine ganz andere. Nach der Ursache der Veränderung brauchen wir nicht lange zu fragen. Platon spricht es oft genug aus, dass ihn die logische Konsequenz dazu zwinge, und in der That sehen wir die Poesie Schritt vor Schritt aus dem Staate hinausgedrängt.

Die erste Staatengründung, nur auf der Grundlage des Bedürfnisses aufgeführt, hatte einen krankhaft erregten, fiebernden Staat erzeugt[1]), in dem freilich die Dichter, aber auch alle Üppigkeiten Platz fanden. Die Frage nach der Erziehung der Wächter bringt die Reinigung[2]). Die musische Bildung wird als wichtigster Teil der Erziehung vorweggenommen und der Poesie zuerst die Berechtigung zum Lehramt bestritten, da sie über Götter, Jenseits, Heroen und Menschen Falsches lehre. Nicht als ob es in den Dichtern gar keine wahren und zutreffenden Aussprüche darüber gäbe; aber die andern wiegen vor und schaffen schlimme Nachahmung und böses Beispiel, ganz abgesehen von den höchst unwürdigen Vorstellungen über die Götter. Anstatt die Seelen richtig zu erziehen, pflanzt sie wehleidige Stimmung, verwirrt den notwendigen Glauben an die unauflösliche Verkettung von Tugend und Glückseligkeit und zerstört so die Grundlage des Staates. Auch die Form des poetischen Ausdrucks ist ungeeignet. Der Charakter des Menschen soll einheitlich sein, und die mimetische Form macht ihn wechselnd und schillernd. Dem Inhalt und der Form des Textes entsprechend wirken die begleitenden Faktoren, Harmonie und Rhythmos. Der Schluss ist einfach: was über Götter gesagt wird, soll ihr Wesen rein wiedergeben; alle übrige Poesie, die unser Staat

---

[1]) Staat II 372 *e*. [2]) III 399 *e*.

anerkennt, hat sich den Normen desselben anzupassen, indem sie von dessen Grundgesetz, der Forderung der Gerechtigkeit, nicht abweicht, nur den verständigen, in sich gefesteten Mann besingt, und dies in der Weise, dass der Dichter selbst spricht und die mimetische Form nur ausnahmsweise zur Anwendung bringt; Harmonien und Rhythmen haben dem zu entsprechen. Es ist in diesem Abschnitt nicht gesagt, aber es ist nur die notwendige Folgerung daraus, wenn es im zehnten Buche heisst, der neue Staat dulde keine andere Poesie als Hymnen auf die Götter und Preislieder auf hervorragende Männer. Man kann es begreiflich finden, dass Platon missverstanden worden ist, und dass man ihm vorgeworfen hat, er schulmeistere die Poesie; aber gründlich falsch ist es doch. Sagt er doch ganz deutlich, was er meint.

Nachdem Sokrates angefangen hat, von der mimetischen Poesie zu reden, sagt Adeimantos plötzlich: «Ich ahne, dass du erwägst, ob wir Tragödie und Komödie in den Staat aufnehmen sollen oder nicht.» Und Sokrates antwortet: «Vielleicht, vielleicht auch noch mehr als das; denn ich weiss es selbst noch nicht, sondern wohin die Untersuchung wie ein Hauch uns führt, dahin müssen wir gehen.» «Vielleicht auch mehr», d. h. die Verbannung könnte sich sogar auf Homer erstrecken. Es ist aber eine Verbannung, keine Einschnürung. Tragödie und Homer können nicht anders werden, als sie sind, denn das ist ihr Wesen. Wir aber haben es mit der Erziehung unserer Regenten und der Glückseligkeit des Volkes zu thun, und da gilt keine Rücksicht als die Konsequenz. Das Nämliche sagt die berühmte Stelle[1]): «In unserem Staate allein treibt jeder nur das Gewerbe, wozu er

[1]) Staat III 398 *a*.

bestimmt ist. Einen Mann nun, der durch seine Kunst vermag, vielfältig zu erscheinen und alle Dinge nachahmend darzustellen, den würden wir, wenn er selbst in unsere Stadt käme und seine Dichtungen vorführen wollte, als einen heiligen und bewundernswerten und Lust verschaffenden Mann verehren, ihm aber sagen, dass es einen solchen bei uns in der Stadt nicht gibt, und dass auch keiner sich hier ansiedeln dürfe, und wir entliessen ihn mit Geleit in eine andere Stadt, nachdem wir ihm Salböl auf das Haupt gegossen und ihn mit Binden bekränzt hätten; wir selbst aber würden den herberen und reizloseren Dichter und Mythenerzähler verwenden, der uns die Redeweise des Edeln nachahmte und spräche, was in jenen Grundzügen ausgesprochen ist, die wir zu Anfang feststellten, als wir die Erziehung der Krieger unternahmen.» Wie den Priester eines Gottes ehrt Platon den Dichter, aber eines fremden Gottes. Die Welt und ihre Lust, also auch der begeisterte, bewundernswerte, anmutige Dichter muss draussen bleiben, gilt es doch die Erziehung der Seele.

Woher kommt es nun, dass Platon im letzten Buch abermals von der Poesie anfängt und ihre Ausweisung mit neuen Gründen stützt? Die abschliessende Abhandlung und der Mythos von Er, der das Jenseits schaute, hätten sich zwanglos an das neunte Buch gefügt, mit dem das eigentliche Ende des gewaltigen Aufbaues erreicht ist.

Das zehnte Buch beginnt mit nachdrücklicher Wiederholung des Ausschlusses der Poesie, soweit sie mimetisch ist, eine Bezeichnung, die jetzt auch das ganze Epos umfasst. Eigentümlich ist aber die Einführung: «Dass wir den Staat durchaus trefflich angelegt haben, sehe ich sowohl an vielem andern, nicht zum wenigsten aber sage ich es, wenn ich an die

Poesie denke.« Ist denn wirklich der Ausschluss der Poesie von solcher Bedeutung im Staatsbau, dass er nochmals hervorgehoben werden musste? Begründet wird die erneute Erörterung damit, dass erst die genaue Sonderung der Teile der Seele dem Sokrates gezeigt hätte, dass die Poesie für alle Zuhörer, die nicht in der Erkenntnis ihres Wesens ein Heilmittel besitzen, eine Schädigung sei; und in der That gipfelt ja die Ausführung in dem Nachweise, dass die Poesie die Kräfte des unvernünftigen Seelenteils schädlich beeinflusse. Aber als blosser Nachtrag würde doch die ganze Partie, ungeachtet ihres wertvollen Inhaltes, an dieser Stelle fast störend wirken. So ist denn wohl ein tieferer Grund dafür anzunehmen, dass Platon gerade am Schlusse des Werkes auf die Poesie zurückkommt. »Es muss gesagt sein; und doch will mich ja eine Liebe und Verehrung, die mich von Jugend auf für Homer beseelte, am Sprechen verhindern. Denn es kommt mir vor, er sei von allen diesen trefflichen Tragikern der erste Lehrer und Führer gewesen. Doch ist der Mann nicht höher als die Wahrheit zu schätzen, sondern, wie gesagt, ich muss reden.« Die Ursache für die erneute Behandlung der Frage scheint demnach nicht die Befriedigung über die getroffene Anordnung zu sein; denn sonst wäre es ja das Einfachste gewesen, entweder die Sache auf sich beruhen zu lassen, oder, dem Eingang entsprechend, im Tone der Sicherheit fortzufahren. Aber es wird Platon schwer, nochmals davon anzufangen, denn er hat Homer immer lieb gehabt und verehrt, und trotzdem thut er es. Nein, vielmehr deshalb thut er es. Die Beweisführung über die Minderwertigkeit der Mimesis, die Zurückweisung der Meinung, dass der Dichter alle Künste verstehe, und endlich die Schilderung der Wirkungen der Poesie auf die Seele hätten

sich auch anderswo unterbringen lassen; besonders wenn es wahr ist, dass das Werk in verschiedenen Zeiten entstanden ist und erst zuletzt eine einheitliche Redaktion erfahren hat. Es war nicht unumgänglich notwendig, die Partie gerade an den hervorragendsten Platz, hinter den eigentlichen Abschluss des Werkes und vor den Mythos, zu stellen. Diese Anordnung ist künstlerisch berechnet und allerdings von höchster Wirkung. Es drängt Platon, nochmals und ernstlich davon zu reden; denn dass die Poesie ausgeschlossen werden musste, ist nicht die höchste Freude, sondern der tiefste Schmerz, den er bei der Aufrichtung des Gottesstaates erlebt hat. Darum bezeichnet er die ganze Partie am Schlusse als eine Verteidigung des Ausschlusses der Poesie[1]) und spricht davon, ihr zuzureden, dass sie ihn nicht der Roheit und Unbildung zeihe, weil ja zwischen Philosophie und Poesie ein alter Streit sei, wie aus mancher Dichterstelle hervorgehe. Dann aber fährt er fort:

«Trotzdem aber soll es gesagt sein, dass wir, wenn die nur Lust erregende Poesie und Mimesis einen Grund dafür anzugeben wüsste, dass sie in einem wohlgeordneten Staat Raum haben müsse, sie freudig aufnehmen würden; sind wir uns doch bewusst, dass wir von ihr bezaubert werden; aber was uns wahr scheint, dürfen wir eben nicht preisgeben. Sie ist also berechtigt, zurückzukehren, wenn sie sich in lyrischem oder einem andern Versmasse rechtfertigen will. Wir würden aber auch ihren Verfechtern, soweit sie nicht Dichter, wohl aber Freunde der Poesie sind, gestatten, in gewöhnlicher Rede für sie den Beweis zu führen, dass sie nicht nur angenehm, sondern für die Staaten und das menschliche Leben nützlich ist,

---

[1]) Staat X 607 *b*.

und wir werden wohlwollend zuhören. Denn es wäre doch ein Gewinn für uns, wenn sie sich nicht nur als angenehm, sondern auch als nützlich erwiese. Ist dem aber nicht so, so wollen wir es machen wie die, die einst in Liebe entbrannten, und wenn sie erkennen, dass die Liebe ihnen nicht förderlich sei, wenn auch gezwungen, zurücktreten; so wollen auch wir, um der Liebe zu dieser Poesie willen, die durch die Erziehung unserer Vaterstadt uns eingepflanzt wurde, freundlich gestatten, dass sie sich möglichst gut und wahr zeige. Solange sie aber nicht im stande ist, sich zu rechtfertigen, wollen wir uns, während wir ihr zuhören, beständig den Grundsatz des Staates als Zauberspruch vorsagen, indem wir uns hüten, wieder in die kindische und gewöhnliche Liebe zu verfallen. Wir wissen nun aber, dass wir uns um diese Poesie nicht ernsthaft bemühen dürfen, als wäre sie ernsthaft und habe mit der Wahrheit etwas gemein, sondern dass sich der Hörende vor ihr in acht nehmen muss, aus Furcht für die Verfassung seiner Seele, und dass man das glauben muss, was wir über Poesie gesagt haben. Denn gross, viel grösser als man meint, ist das Ringen darum, ob man gut oder schlecht werde, so dass man sich weder durch Ehre noch Geld, noch Macht, noch auch durch die Poesie aufwiegeln lassen darf, die Gerechtigkeit und die Tugend überhaupt zu vernachlässigen. Und die grössten uns winkenden Preise der Tugend haben wir noch gar nicht erörtert.»

Die ganze Stelle hat etwas Herzergreifendes. Am Ende des gewaltigen Werkes angelangt, schaut Platon zurück. Alles ist wohl gelungen, nur an einem Punkte ist ein Schmerz zurückgeblieben, der um die Verstossung der geliebten Poesie. Es ist ja notwendig, mehr noch als früher schon bewiesen wurde. Wenn wir von unserem Unrecht überzeugt werden könnten,

wie gern würden wir sie wieder willkommen heissen. Aber das wird nicht der Fall sein, und so wollen wir nicht weich werden, sondern daran denken, dass wir durch harten Kampf zum schönsten Ziele zu gelangen haben und unser der herrlichste Preis wartet. «Hier stehe ich, ich kann nicht anders»; und nach langem, wehmütigem Blick auf das Land seiner Jugend wendet sich der Weise entschlossen dem Gottesstaate zu.

In den Schriften, die zwischen dem Staat und den Gesetzen liegen, tritt uns die musische Kunst selten entgegen. Der finstern Stimmung des Sophisten entspricht es, dass sie kurzweg zu den Erwerbskünsten gerechnet[1]) und, wie wir oben schon gezeigt haben, als Erzeugerin von Scheinbildern von der Kunst des wahren Nachbildens getrennt wird[2]). Im Staatsmann findet sich nur die Bemerkung, die Frage, ob sie zu erlernen sei oder nicht, müsse der Wissenschaft vom Regenten untergeordnet werden[3]). Es ist überall der Standpunkt, der im Staate eingenommen erscheint, nur ohne die innere Wärme.

Um so mehr sind wir überrascht, im Philebos eine wesentlich mildere Auffassung zu finden[4]). Das Gute, soweit es im menschlichen Leben verkörpert erscheint, kann weder in der reinen Erkenntnis noch in der Lust allein bestehen; es ist eine Mischung beider Elemente nötig; und dabei kommt zuerst in Frage, welche Kenntnisse und Künste heranzuziehen seien. Auch hier ist die Rücksicht auf das Irdische geboten; die Wissenschaft, die sich allein auf das Ewige richtet, genügt den Bedürfnissen des Lebens nicht. Muss nun auch die musische Kunst, obwohl sie kurz vorher als der reinen Wahrheit wenig teilhaftig, als tastend und nachbildend erfunden worden ist, aufgenommen wer-

---

[1]) Soph. 224 *b*. [2]) Oben S. 22 f. [3]) Staatsmann 304 *b*. [4]) Phileb. 62 *c*.

den? «Gewiss muss sie das,» antwortet Protarchos dem Sokrates, «wenn unser Leben auch nur im geringsten ein Leben sein soll.» «Soll ich nun», fragt Sokrates, «wie ein Thürsteher, der sich von einer Menge gestossen und gedrängt sieht, überwältigt die Thüren aufsperren und alle Wissenschaften hereinströmen und die untergeordnete mit der reinen sich mischen lassen?» Auf die Antwort, es könne nicht schaden, alle aufzunehmen, sobald man nur die obersten besitze, sagt er: «So lasse ich denn alle miteinander in den Thalkessel strömen, wie Homer sich poetisch ausdrückt.» Etwas später fasst er das Resultat dahin zusammen, es sei unschädlich und nützlich im Leben, alle Künste zu verstehen.

Das ist freilich noch kein Aufgeben des im Staate gewonnenen Standpunktes, weil bei der Ansetzung des gemischten Lebens der Lust nur eine sehr untergeordnete Rolle zugewiesen wird; aber im Staat hätte Platon doch nicht gesagt, alle Wissenschaften und Künste könnten unbedenklich aufgenommen werden, sobald wir der obersten versichert seien. Schon die Wiedererwägung der Frage nach dem Wesen der Lust ist bemerkenswert; sie wird auch in den Gesetzen eifrig erörtert.

Aristoteles urteilt nicht ganz richtig, wenn er sagt, die Gesetze lenken, besonders was Erziehung betreffe, bald wieder in die im Staat eingeschlagenen Bahnen ein[1]). Es ist doch nicht nur manches anders gefasst, sondern der gesamte Stoff ist von einem neuen Gesichtspunkte aus durchaus neu durchgearbeitet und zeigt in vielen Punkten eigenartige Züge, die wir nicht einfach den Forderungen des Staates gleichsetzen dürfen.

In der Erörterung über die Erziehung kommt Pla-

---

[1]) Politik II 1265 *a* 2.

ton wieder auf die musische Kunst zu sprechen, und zwar dehnt er die Untersuchung auch auf die Wirkung derselben auf die Erwachsenen aus, worin sich ihm später Aristoteles anschloss. Wir dürfen die hierher gehörigen Partien der Gesetze als die letzte Phase der Stellung Platons zur Poesie bezeichnen. Selbst hier haben wir noch einen gewissen Unterschied zu machen zwischen den mehr theoretischen Ausführungen im zweiten und den praktischen Vorschriften im siebenten Buche.

Die Erziehung der Menschheit ist auch in den Gesetzen die Hauptaufgabe Platons. Er definiert sie als «die richtige Zucht, welche die Seele des spielenden Kindes vor allem zur Liebe zu dem führt, worin es, wenn es ein Mann geworden ist, vollkommen sein soll, zur Ausübung der Tugend»[1]). Die Erziehung «erweckt im Kinde das Verlangen, ein vollkommener Bürger zu werden, der mit dem Rechte zu befehlen und zu gehorchen versteht». Die erste Empfindung der Kinder nun ist Lust und Schmerz, und in diesen treten Trefflichkeit und Schlechtigkeit zuerst an die Seele heran. Verstand und richtige Vorstellungen kommen selbst dem Begnadeten erst mit dem Alter. Bildung ist die zuerst an die Kinder herantretende Tugend; sie besteht darin, dass die Kinder der Lust und dem Schmerz gegenüber richtig gewöhnt werden, so dass sie von Anfang an das Hassenswerte hassen, das Liebenswerte lieben. Wenn dann der gereifte Verstand mit dieser Gewöhnung übereinstimmt, so bedeutet diese Übereinstimmung die vollkommene Tugend[2]).

Aber auch bei den so erzogenen Menschen wird im Gedränge des Lebens das Meiste schlaff und geht

---

[1]) Gesetze I 643 *d*. [2]) II 653 *a*.

unter. Darum haben die Götter aus Erbarmen für das von Natur geplagte Menschengeschlecht für dieses Erholungen von den Mühsalen eingerichtet, in den wiederkehrenden Götterfesten, und ihnen die Musen, Apollon und Dionysos als Festleiter gegeben, damit sie die Wirkungen der Erziehung erneuern, was bei den Festen mit Hülfe der Götter geschieht. Die nämlichen Götter haben ja die natürliche Begabung der Menschen für Harmonie und Rhythmos massvoll gestaltet und ihnen den freudevollen Sinn dafür gegeben. Die beiden Seiten dieser Erziehung, Tanz und Gesang, verbinden sich im Chorreigen zu einem Ganzen[1]).

Der gut Gebildete wird also schön zu singen und zu tanzen vermögen. Aber auch der Inhalt des Tanzes wird schön sein müssen, und das wird nur dann möglich sein, wenn der Mensch das wahrhaft Schöne auch wirklich dafür hält und das Hässliche verabscheut. Wahrhafte Freude am Schönen, auch ohne die Kunst tadelloser Ausführung, ist weit wichtiger als ein Virtuosentum ohne innere Überzeugung von dem, was schön sei[2]). Freilich muss nun das Schöne definiert werden, und so stellen wir vorläufig den Satz auf *(ἔστω)*, dass alle seelischen und körperlichen Verhältnisse und Äusserungen, wirkliche wie künstlerisch wiedergegebene, die mit der Tugend zusammenhangen, schön sind, die mit der Schlechtigkeit verbundenen das Gegenteil[3]).

Hier erhebt sich aber die Frage nach der Relativität des Urteils, und wirklich ist es die allgemeine Ansicht, die Richtigkeit der musischen Kunst bestehe in deren Vermögen, den Seelen Freude zu verschaffen. Ohne Zweifel richtet sich die Freude an dem Dargebotenen nach der innern Verfassung des Zuhörers,

---

[1]) Gesetze II 653 *c*. [2]) 654 *a*. [3]) 655 *a*.

so dass der Fall leicht denkbar ist, dass jemand eine Dichtung für anmutig, aber sittlich schlecht erklärt, wenn nämlich die Gewöhnung eine edle Anlage verderbt hat oder die gemeine Natur nur widerstrebend und heuchlerisch, der öffentlichen Sitte zu Gefallen, in das Urteil der Menschen einstimmt[1]). Wer sich aber an Geberden und Tönen des Schlechten freut, dem bringt es Schaden, denen aber, die ihre Lust vom Gegenteil erwarten, Nutzen. Wer an schlechter Gesellschaft Freude hat und sie nur dem Schein zu lieb tadelt, wird ihr ähnlich, wenn er sich auch schämt, sie zu loben. Es gibt aber kein grösseres Glück oder Unglück als gut oder schlecht zu werden[2]).

Wo nun der Staat wohl geordnet ist, da kann man es nicht dem Dichter überlassen, das, woran er sich selbst freut, sei es nach Inhalt, Harmonie oder Rhythmos, vorzutragen und dadurch auch die Kinder und Jünglinge der guten Bürger durch seine Chorlieder, wie es kommt, zur Tugend oder Schlechtigkeit zu leiten. Gegenwärtig lässt man freilich der Sache überall den Lauf, nur in Ägypten nicht, wo unter dem Schutze der Religion die einmal als richtig erkannten Poesien durch Jahrtausende festgehalten worden sind. Der religiösen Weihe dieser Gesänge gegenüber ist jede Neuerung ohnmächtig[3]).

Uns liegt es nun ob, für unsere Zeit für künstlerische Bethätigung einen richtigen Massstab zu finden. Kann dies die Lust sein? Das läge ja nahe, da sich das Gefühl des Wohlbefindens und die Lust gegenseitig bedingen; und zwar freut sich die Jugend, selbst zu tanzen, das reifer und steifer gewordene Alter daran, in der Erinnerung wieder jung zu werden. So wäre denn gegen die populäre Meinung nicht viel einzu-

---

[1]) Gesetze II 655 *c*. [2]) 656 [3]) 656 *e*.

wenden, dass der Künstler den Preis davontrage, der am meisten und den Meisten Genuss zu gewähren vermöchte. Nur ist die Beurteilung nach Alter und Geschlecht so verschieden. Fragte man die Kinder, so würden sie dem Pulcinell, die heranwachsende Jugend der Komödie, gebildete Frauen, Jünglinge und wohl das grosse Publikum der Tragödie, die Alten dem rhapsodischen Vortrag des homerischen oder hesiodischen Epos den Vorrang geben. Wie soll man da entscheiden?[1])

Es ist zuzugeben, dass die musische Kunst nach der durch sie erregten Lust zu beurteilen ist; aber nicht durch die jedes Beliebigen. Vielmehr ist doch wohl jene Muse die schönste, die den Besten und hinreichend Gebildeten erfreut, besonders den durch Bildung und Tugend ganz Hervorragenden. Der Tugend bedürfen die Beurteiler, weil sie nicht nur im allgemeinen der Vernunft, sondern namentlich auch der Mannhaftigkeit teilhaft sein müssen. Denn sie dürfen ihr Urteil nicht vom Theaterpublikum beirren lassen, zu dem sie nicht ins Verhältnis von Schülern, sondern von Lehrern zu treten und dessen irregehenden Neigungen sie sich zu widersetzen haben. Sonst verderben sie, wie die Erfahrung lehrt, das Publikum und die Dichter. Die Veredlung des Geschmacks, die durch Anschauen besserer als der gewöhnlichen Charaktere erzielt werden sollte, würde dann in ihr Gegenteil verkehrt[2]).

Richtig geleitet, kann also die Poesie die Kinder, solange sie den Ernst nicht zu ertragen vermögen, spielend, wie durch Zauberlieder, zur Freude am Rechten, zum Hass gegen das Schlechte erziehen. Der Gesetzgeber wird daher den Dichter durch Überredung

---

[1]) Gesetze II 657 f. [2]) 659.

oder Zwang veranlassen, in Dichtungen von schönem und löblichem Inhalt die Haltung und die Worte verständiger, tapferer und überhaupt edler Männer darzustellen, die Haltung in den Rhythmen, die Worte in den Harmonien, und so richtig zu dichten[1]).

Es ist ja leider wahr, dass das fast nirgends beobachtet wird, sondern dass man fortwährend neuert, und zwar nicht etwa nach Gesetzen, sondern infolge ungeordneter Neigungen, die sich von dem aus Ägypten gemeldeten Brauche weit entfernen. Aber es kann überhaupt nicht darauf ankommen, hellenische Verhältnisse zu erörtern, denn diese sind unheilbar und in der Verirrung zu weit gediehen[2]).

Vielmehr handelt es sich darum, dass der Dichter in dem Staate, der uns vorschwebt, mit dessen Fundamentalsatz übereinstimme, dass das sittlich beste Leben auch das angenehmste sei, ein Satz, den jeder Verständige zugibt, und den die Jugend nur aus Unkenntnis nicht anerkennt. Diese Wahrheit muss deshalb den weichen und zarten Seelen der Kinder von allen gleich Zaubersprüchen verkündet werden. Zu dem Zwecke werden die Bürger in Chöre eingeteilt: der jüngste, den Musen geweiht, soll sich an die ganze Stadt wenden, der zweite, der der jungen Männer, dem Apollon heilig, soll ihn zum Zeugen des Gesagten anrufen und ihn anflehen, der Jugend gnädig zu sein und sie überzeugen zu helfen; endlich soll der dritte Chor die Männer bis zum sechzigsten Jahre umfassen[3]). Noch Ältere erzählen nach göttlicher Eingebung Mythen über die gleichen Charaktere.

Die Teilung ist notwendig, damit eine Mannigfaltigkeit der Vorführungen erzielt werden könne. Den Männern des dritten Chores wird der Genuss des Weins

---

[1]) Gesetze II 659 *d*. [2]) 660. [3]) 661 ff.

in reichem Masse gestattet, damit ihr schon spröder Charakter bildsamer werde[1]). Ihnen fällt die bedeutendste Aufgabe zu. Für sie handelt es sich nicht mehr um das Singen im Chor[2]), sondern um die schönste Musse, den auf das Verständnis von Poesie und Musik gegründeten Genuss und die eben dadurch ermöglichte Einwirkung auf die Jugend.

Der Gesichtspunkt, nach dem sie ihr Urteil über Poesie und Musik abzugeben haben, kann nicht der der erregten Lust sein, sondern nur der der Richtigkeit der Nachahmung und des Nutzens. Denn die Nachbildung ist nicht durch die Freude an ihr richtig, sondern nur durch die Wahrheit. Richtigkeit der Nachbildung beruht im allgemeinen darauf, dass das Abbild dem Original quantitativ und qualitativ entspreche, bei der musischen Kunst insbesondere auf der Ähnlichkeit, erzielt durch das Abbild des Schönen[3]).

Zur richtigen Beurteilung eines Gedichtes gehört vor allem die Erkenntnis dessen, was es vorstellen soll, dann die, ob es richtig, und endlich die, ob es schön nachahme. Gerade bei der musischen Kunst ist das Urteil schwierig, weil die Dichter deren Elemente in ungehöriger Weise auseinanderreissen und verwirren[4]). Diesen Fehler, der den Gesetzgeber verhindert, den Dichtern selbst die Beurteilung zu übertragen, müssen die Männer des dionysischen Chores vermeiden. Sie bedürfen eines feinen Gefühls und einer genauen Kenntnis der musikalischen Elemente, ohne die sie nie zum richtigen Urteil durchzudringen vermöchten[5]).

---

[1]) Gesetze II 666 *b*. [2]) 667 *a*. Ritter Komm. S. 45 ff. [3]) 667 *b*. [4]) 669 *d*. [5]) Die Schwierigkeit der Partie von 670 *a* an hat Ritter Komm. S. 69 ff. sehr schön auseinandergesetzt. Mir scheint die Darstellung 667 *b* ff. ganz verständlich, erst der Schluss lückenhaft und nicht zur Klarheit durchgearbeitet. Namentlich

Es liegt ein vollständiger, lückenloser Gedankengang vor, dessen Vergleichung mit dem Staate lehrreich ist.

Zunächst fehlt fast ganz der polemische Charakter. Es handelt sich nicht darum, eine fieberhaft üppige Stadt zu reinigen, sondern ohne Rücksicht auf vorhandene Zustände oder Anschauungen neu zu bauen. Das wird auch ausdrücklich gesagt: «Wir untersuchen nicht, wie der dionysische Chor die Poesie nicht verwenden soll, sondern wie er sie verwenden soll.» [1]) Während im zweiten und dritten Buch des Staates von der alten Auffassung der Poesie Stück für Stück dahinfällt, tritt hier die musische Kunst von vornherein in den Mittelpunkt des Interesses. Wie sie aus natürlichen Anlagen entstanden ist, so wird sie wiederum zum Mittel, die durch das Leben gefährdeten Grundsätze der Erziehung aufzufrischen und zu befestigen. Sie ist die Grundlage der Bildung und Tugend.

Freilich können wir nun nicht erwarten, dass Platon unbesehen alles wieder zulasse, was er früher unter schwerem Ringen bekämpft hatte. An die Poesie seines Staates stellt er auch jetzt Forderungen. Erstens sollen Inhalt und Form schön sein, denn nur die Freude am wahrhaft Schönen ist ein wirklicher Genuss, und empfinden kann sie nur, wer nach Anlage und Gewöhnung dazu geeignet ist. Dem bringt aber der Genuss auch Nutzen, da er veredelt.

Diese Begründung bedeutet die zweite grosse Abweichung vom Staate, dessen Strenge die durch die

---

ist die Beschränkung auf Harmonie und Rhythmen rein undenkbar, da doch der Inhalt keine Nebensache ist. Es ist aber möglich, den Gedankengang im allgemeinen zu verstehen,wenn man 670 bis zu besserer Erklärung auf sich beruhen lässt.

[1]) Gesetze II 670 *a*.

Poesie erweckte Lust als eine Verführung bezeichnet hatte. Hier ist die Berechtigung der Lust in weitem Umfang zugegeben, sogar in einem gewissen Grade das Recht, sie als Massstab zu verwenden. Wie recht und billig, wird dagegen das relative Moment in ihr verbannt, und was im Anfang die Lust der gereiftesten Männer heisst, das ist nachher identisch mit der Überzeugung von der Richtigkeit und Nützlichkeit der gut befundenen Poesie und Musik. Tief und wahr ist, was Platon an späterer Stelle darüber sagt[1]):

«Genuss kann jede Art der Kunst verschaffen. Wer von Kindheit auf bis zum reifen und verständigen Alter in der massvollen und geregelten Kunst lebt, wird, wenn er die entgegengesetzte hört, diese hassen und unedel nennen. Wer aber in der gewöhnlichen und weichlichen Kunst aufgewachsen ist, nennt die andere frostig und reizlos. Wie eben ausgesprochen wurde, hat in Bezug auf Genuss oder dessen Mangel keine von beiden einen Vorsprung vor der andern; im übrigen aber macht jeweilen die eine die in ihr Erzogenen besser, die andere schlechter.»

Da haben wir die Lehre des fünften Jahrhunderts: Freude und Veredlung, eingeschränkt zwar und bedingt, aber so hatte es auch Aristophanes schon gehalten. Es tritt dabei ein Zug hervor, dem wir in den Gesetzen mehrfach begegnen. Platon hat in seinem letzten Werke die Ideenlehre wenn nicht aufgegeben, so doch auf sich beruhen lassen. Nicht die Ideenwelt ist das Vorbild, sondern der gerechte und glückliche Zustand der Vorzeit. Schon im Timaios finden wir, noch neben der Ideenlehre, in poetischem Gewande die Vorstellung, der geschilderte Idealstaat habe früher einmal auf Erden bestanden, und zwar in Attika, ein Gedanke,

---

[1]) Gesetze VII 802 *c*.

den der Kritias weiter ausführen sollte. In den Gesetzen nun werden die alte Zeit und ihre Gebräuche gern den einzuführenden Einrichtungen zu Grunde gelegt[1]). Das zeigt sich besonders in der Stellung zur Poesie. Die ungeordnete Neuerungssucht war die Quelle ihres Verderbens. Hätte man, wie in Ägypten, eine durch die Religion sanktionierte Poesie gehabt, die dort dadurch das Ansehen der naturgemässen Richtigkeit erhalten hatte, so wäre alles gewonnen. Gab es doch hierin auch in Athen dereinst geordnete Zustände[2]), wo die Poesie in streng geordneten Formen gepflegt wurde. Die Verwirrung dieser Ordnung durch die Neuerungssucht begabter *(φύσει ποιητικοί)*, aber durch ihre Neigungen mehr als billig beherrschter Dichter, die Recht und Gesetz der Poesie nicht kannten, hat nicht nur deren Zerfall, sondern den des ganzen Staates herbeigeführt.

Nicht geringere Verheerungen richtete die zuerst in Italien und Sicilien aufgekommene Tyrannei des Publikums *(θεατροκρατία)* an[3]), wodurch, entgegen dem guten alten Brauch, die Kampfrichter gezwungen wurden, sich seinen Neigungen zu fügen, und so Dichter und Volk zugleich verderbten. Dem gegenwärtigen Zustand der Poesie gegenüber bleibt nur zu schelten übrig[4]); alle Ordnung hat aufgehört. Es ist also eine Gestaltung der Dinge anzustreben, wie sie den alten Zuständen entspricht.

Daher wird nicht wie im Staat die Poesie als solche ausgeschlossen; sie darf bleiben, nur liegt das Urteil über die Zulässigkeit ihrer öffentlichen Aufführung in der Hand des dionysischen Chores. Der Dichter lehnt es sogar, mit Berufung auf seinen

[1]) Besonders Anfang von Buch V mit den Pflichten gegen Götter, Eltern, Fremde. IX 854 *e*. XI 930 *c* ff. XII 959 *b* und öfter. [2]) III 700 *a*. [3]) II 659 *b*. III 701 *a*. [4]) II 660 *c*.

Charakter als eines Begeisterten und Nachbildners, direkt ab, die Belehrung des Volkes selbst zu übernehmen[1]); aber es wird doch nicht bestritten, dass er oft das Richtige trifft[2]). Während im Staate die Natur der Poesie als Mimesis gerade den Hauptgrund der Ausschliessung bildete, haben die Männer des dionysischen Chores nur die Richtigkeit der Mimesis zu beurteilen, wozu dann allerdings noch die Rücksicht auf das Staatswohl (die ὠφέλεια) tritt. Dürfen wir das mit dem Phaidros vergleichen, so kommt diesem Chore ungefähr das zu, was dort von allen Schriftstellern verlangt wird; das Anschauen des Schönen ist durch die unbestechliche Überzeugung von der Einheit des guten und glücklichen Lebens ersetzt. Für den dionysischen Chor gibt es keine Beschränkung des zu beurteilenden Stoffes; seiner Kritik unterliegt alles, was an Poesie und Musik produziert wird. Die musische Kunst wird dadurch, dass sie eine bis zur Seele dringende Bildung der Stimme ist, ein Mittel zur Erlangung der Tugend[3]). So ist bei Platon am Ende seines Lebens die Auffassung des alten Athens wieder zu Ehren gelangt, dem Gedanken nach in schöner und tiefer Weise, wenn auch nicht in der naiven Frische der Zeit des Aischylos.

Die praktische Ausführung folgt im siebenten Buch. Mit einer gewissen Feierlichkeit wird hier ein neuer Gesichtspunkt aufgestellt, der von der Wichtigkeit des kindlichen Spiels. Wenn dieses fest geordnet ist und sich die Kinder immer in den nämlichen Formen der Spiele bewegen, so bietet das auch eine Gewähr für den Bestand der Bräuche und Gesetze; wird aber beständig Neues eingeführt, so machen sie dem Hergebrachten den Vorwurf des Altväterischen und Altmodischen, dem Staat zum grössten Schaden.

---

[1]) Gesetze IV 719 *c*. [2]) III 682 *a*. [3]) II 673 *a*.

Und gerade in der musischen Kunst ist eine feste Tradition nötig, weil die Vorbilder, die sie aufstellt, nicht beliebig wechseln können[1]).

Wenn die einzelnen Vorschriften, die folgen[2]), das schöne Bild des zweiten Buches wieder zu verdunkeln scheinen, so liegt das daran, dass Platon nicht im allgemeinen spricht, sondern die Einzelheiten der öffentlichen Festfeier ins Auge fasst, deren Würde er gewahrt wissen will. Choraufführungen beliebigen Inhalts reissen den Bürger nur zu Stimmungen hin, die ihn von der festlichen Andacht ablenken. Am Fest soll es nur Gebete an die Götter geben, Hymnen auf sie, auf Dämonen und Heroen, und Preislieder auf verstorbene grosse Bürger. Das müssen aber nicht notwendlg neue Lieder sein; auch unter dem Vorhandenen gibt es Gutes, das man auswählen und wenn nötig auch verbessern kann[3]).

Den Schluss des Abschnittes bilden Vorschriften über Erziehung und öffentliche Aufführungen. Lesestoff der Kinder seien Stellen aus Dichtern, passend ausgewählt mit Rücksicht auf die Grundgesetze des Staates; ganze Partien oder gar ganze Dichter lesen oder auswendig lernen zu lassen, ist des vielen Ungeeigneten wegen, das darin ist, unzweckmässig.

Wie bereits bemerkt, werden Komödie wie Tragödie unter gewissen Vorbehalten zugelassen, nur soll kein Bürger dem Komödienspott verfallen dürfen[4]); auch Wettkämpfe von Rhapsoden und Chören sind, soweit ihr Inhalt kein Hindernis bildet, gestattet[5]). Das Urteil darüber liegt in der Hand von Beamten, deren Verhältnis zum dionysischen Chor unklar gelassen ist.

So ist der greise Platon nach langem Wege von der frischesten Begeisterung durch ernsten Kampf und

[1]) Gesetze VII 797. [2]) 800 *c*. [3]) 802 ff. [4]) 816 *d*. 817 *c*. XI. 935 *e*. [5]) VIII 829 *c*. 834 *e*.

trübe Zeiten zu einer Auffassung der Poesie gelangt, die der seiner Jugend ähnlich ist und doch die Merkmale der ganzen Entwicklung trägt. Die oft müde, oft auch milde Stimmung, welche die Gesetze durchzieht, äussert sich abwechselnd auch in seinen Gedanken über die Poesie. Kein Zweifel, der Phaidros wie der Staat überragen diese letzten Ausführungen an geistiger Kraft wie an Konsequenz; aber von bleibendem Werte ist auch von diesen vieles. Die Liebe zur Poesie, die der Knabe und Jüngling hegte, ist auch bei dem Greise noch nicht erloschen. Hatte er sie im Phaidros mit dem heiligsten Feuer zur Mitarbeit aufgerufen, im Staat als mit dem Gottesreich unvereinbar blutenden Herzens verbannt, so nimmt er sie in den Gesetzen wieder auf, hoffend, es werde möglich sein, dass Staat und Dichtung sich so ergänzen und verbinden wie in der Zeit der gepriesenen Ahnen.

Diese Entwicklung Platons spiegelt sich in seinen Werken wieder; er hat fast nie unterlassen, gerade das, was ihn bewegte, auch poetisch zu gestalten. Im Schwunge der höchsten Begeisterung hat er im Phaidros das Geschick der Seelen erschaut, die aus dem überirdischen Zug in die menschlichen Leiber treten und dem dort Geschauten ihr irdisches Leben weihen; der ernste Gründer des Gottesstaates zeigt uns das Leben im lauteren Lichte des Erkennens nach den täuschenden Schatten in der Höhle des Irrtums; und der Greis, dem das menschliche Ringen ein Spiel und der Mensch selbst ein Spielzeug in Gottes Hand geworden ist, erzählt uns von den Tagen der grossen Flut und der Entwicklung der Menschen seither, zu der er noch am Abend seines Lebens das Seinige beitragen möchte.

Stellenverzeichnis.

Aischylos

Seite

Agamemnon 683 1100 . 144

Aristophanes

Acharner 397 173
442 58
Ritter 581 589 68
Wolken 309 68
903 1080 141
1353 65
Wespen 1051. 170
Friede 530 68
749 55
829 173
Vögel 1370 1444 . . . 173
Frösche
956 203
1008 69
1030 164
1052 139
1063 83
1367 171
1411 69
1491 218

Aristoteles

Poetik 1 . . . . . 11 ff.
2. . . . 38 40 ff. 202
3. . . . 27 62 ff. 147
4. 47 54 55 60 191 ff. 200
5. . . . . 53 148
6. . 28 38 ff. 67 ff. 211

Seite

Poetik 7 . . . 48 51 149
8. 198
9. . . . . 37 42 57 86
149 189 202
10. 57
11. 88
13. . . 68 86 87 95 116
123 124 155 197
14. 57 87 88 92 154 197
15. . . . . 47 58 f.
16. . . . . 57 89
17. . . . 148 150 172 ff.
18. . . . 48 58 87 124
19. . . . . 9 79
22. 188
23. . . 27 52 64 148 209
24. . . . 27 39 63 197
25. . . 159 ff. 168 ff. 203
26. . . 86 116 119 209 ff.
Ethik I 3 189
III 9 121
IV 7 52
VI 4 13
X 2 118
4 119
6 103
Metaph. I 1 . . . . 29 163
Meteorol. II 1 36
Physik VII 3 122
VIII 4 115
Politik II 6 232

Seite

Politik III 11 12
VII 2 189
4 52
VIII 2 121
3 . . . . . 8 104
5 . 8 61 104 105 109 195
6 114
7 . . . . 1 7 97 ff. 116
Psych. I 1 67
II 4 67
9 188
III 2 121
Rhetorik I 10 8
11 . . . . . 115 118
13 8
II 1 8
5 . . . . . 90 92
8 . . . . . 81 90 93 ff.
9 125
13 . . . . . 92 121
18 19 8
III 1 27
7 172

Athenaeus

I 22 a 173
30 c 69
VI 222 a 152
X 428 f 173
XI 505 c 35

Diog. Laert.

III 37 48 35
VIII 57 36

Euripides

Herakles 1341 138
Iph. Taur. 386 138
Fragm. 666 224

Seite

Goethe . . 132 f.
Tasso 133 186
Wanderjahre II 2 . . . 129

Herodot

II 23 53 116 136
III 14 94

Homer

Il. Σ 108 77
Od. λ 429 ω 199 . . . 144
B 119 Z 358 X 305 γ 204
ϑ 580 λ 433 φ 255 . 212

Isokrates

II 3 4 42 44 . . . 171
15 126
IV 54 142

Lykurgos

Leokr. 3 126
102 147

Pindaros

Pyth. XII 20 12

Platon

Apologie 22 . . . 168 174
35 83
Charmides 162 217
Euthyd 276 279 . . . 217
Euthyphron 5 141
6 . . . . . 13 140
Gesetze I 632 29
636 140
643 233
II 653 ff. . . . 105 233 ff.
655 . . 25 32 43 60 f. 162
656 . . . . . 29 31
657 236
658 210
659 ff. . . . . 236 ff.
660 126
661 31

Seite

Gesetze 664 . . . 31 98 193
665 105
666 ff. . . . . 238 ff.
667 162
668 . . . . . 24 29
669 . 13 26 29 31 38 208
670 105
672 33
673 . . . . . 193 242
III 679 135
682 . . . . . 185 242
700 f. 241
IV 719 . . . 25 170 185 208 242
V Anfang 241
731 125
VI 764 25
VII 789 . . . . 110 112
790 . . . . . 107 113
795 33
797 243
798 . . . . . 43 45
800 . . . . . 31 243
801 f. . . 31 185 240 243
810 46
811 . . . . . 31 37
812 . . . . . 26 31
814 45
815 ff. 193 243
816 ff. . . 25 44 46 208
VIII 829 243
834 243
835 31
838 46
840 31
IX 854 241
858 37
X 886 37
890 37
XI 930 241
931 143

Seite

Gesetze 935 243
XII 941 141
957 37
959 241
Gorgias 449 . . . . 26 60
465 29
474 30
477 124
478 124
484 188
501 ff. . . 47 51 60 f. 222
506 d. 51
Kratylos 391 ff. . . . 143 f.
423 f. . . . . 12 ff. 30
425 58
430 12
434 12
Kritias 107 12
Laches 188 26
Lysis 214 f. 220
Menon 74 29
76 217
98 176
99 175
Parmenides 128 . . . 38
135 188
137 49
145 49
153 49
157 49
165 49
Phaidon 58 81
60 26
61 . . . . 26 42 183
65 37
115 217
Phaidros 229 137
235 ff. 66 177
236 37
243 26
244 178

Seite

Phaidros 245 ff. . . 143 223
248 . . . . . 15 26 183
249 184
258 f. . . . 37 84 178 f.
262 177
263 177
264 50
268 . . . 26 50 82 179
270 188
271 90
277 37
278 . . . . . 38 182
Philebos 15 184
17 26
31 . . . . . 49 117
33 78
42 109
48 77
50 . . . . . 43 207
51 30
53 f. 119
55 29
62 231
Protagoras 312 12
315 217
316 . . . . . 26 137
320 137
325 f. 141
327 188
338 137
339 220
341 66
347 220
358 92
Sophist 219 22
224 231
226 f. 12 112
237 38
244 49
253 26
260 ff. . . . . 22 f.

Seite

Sophist 267 23
Staat II 363 . . . . 37 126
365 188
372 225
373 . . . . . 16 26 29
376 . . . . . 28 31 42
377 . . . . . 12 17 141
378 137
379 141
380 . . . . . 37 124
381 141
382 14
III 387 . . . . 80 90 207
388 17
392 . . 17 28 42 62 126
394 62
395 . . . . . 18 206
396 . . 19 30 42 188 199
397 . . . 18 19 30 210
398 . . . 19 22 26 29 31
60 69 226
399 . . . 20 28 31 225
400 20
401 . . . . . 13 71 189
402 26
408 140
410 . . . . . 124 188
412 26
413 217
415 183
IV 439 217
V 468 21
472 . . . . . 12 56
475 196
476 30
VI 490 217
491 188
493 13
VII 522 31
535 188
VIII 554 217

Seite

Staat VIII 568 171
IX 577 217
585 117
X 595 ff. . 20 f. 145 227 f.
596 12
598 . . . 21 ff. 145 164
601 . . . . . 60 f.
602 ff. . . . . 46 71 ff.
603 . . . 13 21 40 43 46
605 . . . . . 94 144
606 . . . . . 2 207
607 . 21 37 62 78 145 229
Staatsmann 268 . . . 38
288 46
291 217
297 14
304 231
306 . . . . . 13 f.
Symposion 178 37
187 60
194 217
205 13
209 224
215 38
223 204
Theaitet 145 12
152 . . . . . 38 45 145
163 29
173 217
179 217
204 49

Seite

Timaios 31 50
39 14
47 109
50 14
64 117
65 118
89 110
92 52

Plutarch

Quaest. conv. I 623 . . 173
III 657 130
VII 715 173

Proklos

I 42 1

Shakespeare

Heinrich V. 154
Hamlet II 2 82
Sommernachtstraum
V 1 186
Timon I 1 154

Thukydides

I 9 10,2 137
VI 2,2 137

Xenophon

Symposion III 6 . . . 137
Apomnem. III 10 . . . 12

Register.

Seite

Abgeschlossene Ganzheit, *ὅλον* und *τέλειον* . . . . 48 ff.
ἀπαγγελία 62
ἀπηρίθμουν 197
Aristoteles Dialog *περὶ ποιητῶν* 34
Charaktere, ihr Verhältnis zur Handlung . . 41 ff. 44 47 58
Chronologie platonischer Schriften 216
Citate bei Aristophanes 68, bei Platon 217
διήγησις 17
Dionysischer Chor in den Gesetzen 105 237
δρᾶμα 64
Drama im engeren Sinne 134
Einheit der dramatischen Poesie Symposion 204, Staat 206 f., Philebos 207, Gesetze 208
Einheit der Handlung 56 f., der Zeit 52
Empedokles 36
Enthusiasmus orgiastischer 107 109, dichterischer 172 ff. Demokritos 172, Aischylos 173, Aristophanes 173, Platon 173 ff., Apologie 174 f., Menon 175, Phaidros 176 ff., Gesetze 184, Bedeutung nach Platon 185, Goethe Tasso 186, Shakespeare 187, Aristoteles . . . . . 187 ff.
Epos, Wirkung 211 f. Epos und Tragödie 135 139 148 ff. 203 209
Erhabenheit 47 55 131
εὐφυής . . . . . 172 188 f.
Farben der Darstellung 60
Furcht . . . . . 90 ff. 112
Geflügelte Worte . . . . . 169 ff.
Gerechtigkeit . . . . . 124 ff. 129 f.
Goethe . . . . . 66 f. 129 ff. 132 f. 166
Grösse . . . . . 48 52 54 f.

Seite

Harmonie . . . . . 5 59 f. 192
Handlung *πρᾶξις* 40, Objekt der Handlung nach Platon 43
Held der Tragödie . . . . . 123 ff.
Herder 66
Gottfried Hermann 131
Iambos 200
Inspiration 185
Katharsis 1, Logische Stellung in der Definition 67, Politik VIII 7, 97 ff., Genesis des Begriffs 96 ff., Entladung 109 116, Objekt der Katharsis 115, Übersetzung 116, Ethische Bedeutung 120, Bedeutung für die aristotelische Poetik . . . 129 f. 212 ff.
καθίσταθαι 109
Komödie . . . . . 199 f. 201
Kunstwerk als Organismus, *ζῶον* 50 f., Kunst und Routine 29
Leben als Objekt der Mimesis . . . . 39 f. 43 f. 145 208 231
Lessing . . . . . 80 87 89 f. 92 123 130 149 214
Lust 77 f. 232 ff., Verhältnis zur Katharsis . . . . . 116 f.
Lyrik 65
μανικός . . . . . 172 187 f.
Margites . . . . . 198 f.
Maschinengott 58
Metrum als Kriterium der Poesie . . . . . 36 f.
Mimesis 11 ff. Bei Platon: Phaidros 15, Staat II 16 169, Staat III 17 ff., Staat X 20 72 74, Sophist 22, Gesetze 24. Bei Aristoteles 26. Bedeutung des Wortes 39. Arten der mimetischen Darstellung 62 f. Mimesis als Quelle der Poesie . . . 191 f. 195
Mitleid 73 75 77 81 93 f., Mitleid und Furcht 79 ff. 82 86 96 107 129
Motive 151 158
Musse und Erholung 103 121
μῦθος und *λόγος* 31
Namen im Drama . . . . . 143 149 ff.
ὀρθότης . . . . . 159 162 238 ff.
παθήματα 114
φιλάνθρωπον . . . . . 123 f.
Philosoph und Dichter . . . . . 176 ff. 204
φιλοσοφώτερον 149 151 189 201
Platon und die Poesie 25 33 128 139 f. Entwicklung 215 ff., Apologie Menon 219, Protagoras 219 ff.,

Seite

Gorgias 221 f., Phaidros 15 223, Symposion 224, Staat II III 225 ff., Staat X 227 ff., Sophist Philebos 231, Gesetze II 232 ff., Gesetze VII . . . . 242 f.
Poesie und Musik 16 26 f. Poesie und Erziehung 160 f. Poesie und Wissen 163 ff. Entwicklung der Poesie 197 ff. Arten der Poesie 28
Poetische Wahrheit . . . . . 56 148 ff.
ποίησις 13
Populäre Poetik 69
ψιλομετρία 38
ψυχαγωγία 90 211
Rhythmos . . . . . 59 192 ff.
Sage 135, Herodot Thukydides 136, Aufklärung 136 f., Allegorische Erklärung 137, Euripides 138, Aristophanes 139 f., Platon 140 ff., Aristoteles . 146 f. 152 ff.
Schmuck der Rede 59
σεισμός . . . . . 108 ff.
σεμνός 47
Shakespeare 205
σπουδαῖον und *φαῦλον* . . . . . 45 ff. 198 ff. 202 f. 012
Tanz . . . . . 32 f.
ὁ τοιοῦτος 79
Tragödie, ihre Wirkung, Aristophanes 68, V. Jahrhundert 83, IV. Jahrhundert 83 f., Platon 71 ff. 77, Entwicklung der Tragödie 201, Bürgerliche Tragödie 156, Tragödie und Trauerspiel 127 134

Nachtrag zu S. 12 oben. Die Stelle Aristophanes Frösche 1040 habe ich absichtlich nicht herangezogen. Wenn Aischylos sagt, sein Geist habe aus Homer nachformend die Tugenden der Helden gebildet, so bezieht sich das Abformen auf die homerischen Vorbilder, und die Stelle besagt dasselbe, was Aischylos ausspricht, wenn er Athen. VIII 347 *e* seine Stücke «Gänge von Homers gewaltigem Gastmahl» nennt.

B. G. TEUBNER

BINDING SECT. OCT 1 1981

36

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

LGr
P718
.Yfin

Finsler, Georg August
Platon und die Aristotelische Poetik